TESIS DOCTORAL
2019

Fact. Mexico.
El pintor novohispano Pedro López Calderón (activo ca. 1681-ca. 1734)

José Ignacio Mayorga Chamorro

Directores: José Miguel Morales Folguera y Reyes Escalera Pérez.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
Facultad de Filosofía y Letras
Programa de Doctorado en Estudios Avanzados en Humanidades.
Línea 2: Historia del Arte

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: José Ignacio Mayorga Chamorro

http://orcid.org/0000-0003-1224-9471

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode
Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización
pero con el reconocimiento y atribución de los autores.
No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Índice.

Agradecimientos. 4

1. Introducción. 8
1.1. Justificación y contextualización de la investigación. 8
1.1.1. Causas, origen y precedentes. 8
1.1.2. Planteamiento: una monografía necesaria. 11
1.1.3. La investigación en su contexto académico. 14
1.2. Objetivos. 17
1.3. Metodología. 19

2. Estado de la cuestión. 30
2.1. Corpus de referencias bibliográficas. 31
2.2. Revisión bibliográfica y análisis de la fortuna crítica de Pedro López Calderón. 40

3. Pedro López Calderón: maestro pintor. 55
3.1. Síntesis biográfica: un pintor entre dos siglos. 56
3.2. Pedro Calderón / Pedro López Calderón. Su identidad y sus firmas. 64
3.3. Pedro López Calderón como artista. 75
3.3.1. Su contexto: algunas notas sobre la pintura novohispana entre los siglos XVII y XVIII. 75
3.3.2. Sus clientes 80
3.3.3. Dispersión geográfica de su producción. 97
3.3.4. Sobre su estilo, evolución y relación con otros pintores. 102
3.4.5. Cultura visual y manejo de fuentes gráficas. 110

4. La obra. 119
4.1. Estudio de casos seleccionados: los santos como figuras de devoción. 119
San Nicolás de Mira / San Nicolás de Bari 122
San Juan Nepomuceno 135
San Ciriaco y santa Paula. 160
San Felipe Neri 187
San Antonio de Padua. 193
Santa María Egipciaca. 197

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

San Cayetano. 209
San Joaquín. 225
San Felipe de Jesús y San Martín de Aguirre 231
Los Siete Arcángeles. 246
Nuestra Señora del Carmen de Guatemala 256
San Agustín de Hipona. 276

4.2. Catálogo general. 292

5. Conclusiones. 372

6. Bibliografía. 380
Fuentes básicas. 380
Bibliografía general. 382
Referencias digitales. 395

Anexo I. Documentación histórica: fundamentos para un nuevo discurso. 399

Anexo II. Archivos, bibliotecas y museos consultados. 431

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Agradecimientos

A México, que me ha dado tanto…

Todo logro de esta tesis doctoral se debe gracias a la generosa colaboración y buena disposición de un gran número de personas que han hecho posible desarrollar, en poco tiempo, un proyecto ambicioso y complejo, con condicionantes añadidos de la envergadura del océano que separa México de España. Dirijo mis agradecimientos a todas y cada una de las personas que me han acompañado en este proceso, sabiendo que son tantas que puedo olvidar la mención de algunas, a las que pido disculpas de antemano.

A José Miguel Morales Folguera, mi director y tutor, debo el éxito de todo el proceso y de toda mi carrera investigadora, ya desde el máster. Le agradezco su apoyo continuo, su paciencia con las muchas gestiones y el facilitármelo todo. También su valentía y complicidad a la hora de tomar decisiones de peso, como el cambio radical de proyecto de investigación. Si no fuera por él, difícilmente hubiera terminado enamorado del arte iberoamericano, de quien es valedor único e indiscutible en nuestro contexto académico.

Otro tanto puedo decir respecto a Reyes Escalera, que me ha descubierto el hermoso y fascinante mundo de los estudios iconográficos y se ha ocupado con maestría de acompañarme en esta vertiente de la investigación. Le agradezco que asumiera el reto de la codirección en el momento en que esta suponía los mayores esfuerzos, pues sin su mirada atenta, minuciosa y crítica, la tesis no ofrecería el mismo rigor.

A Alejandro J. González Acosta, mi asesor y tutor en las estancias de investigación en el Instituto de Investigaciones Bibliográficas – Biblioteca Nacionales de México (IIB), le agradezco su máxima nobleza y generosidad, que faltan palabras para expresar. Gracias a su pronta disposición para facilitarme todos los trámites pertinentes llegué a parar a la Ciudad de México y a la UNAM, y después a muchos otros lugares. Y gracias también a su amistad, he llegado a sentirme allí como en casa y a no quererme regresar.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Expando también el agradecimiento a todo el IIB y a su director, Pablo Mora Pérez-Tejada, y a su Coordinadora de la Investigación, Laurette Godinas, por acogerme y ofrecerme todas las facilidades para el trabajo.

El particular recorrido de mis estudios doctorales me ha permito disfrutar también del inmejorable trato humano y profesional de Lourdes Cruz, Elisa Drago y Mª. Eugenia Hernández en el Archivo de Arquitectos Mexicanos de la Facultad de Arquitectura de la UNAM. Aprendí con ellas a poner cuidado y cariño en cada detalle y en cada paso de la investigación, particularmente en la relación con los compañeros, y creo que no pude llevarme mejor lección.

Quiero acordarme en este momento de los arquitectos Antonio García Garrido y Eduardo Ramos, con los que inicié mi andadura en la investigación y a los que dediqué mis primeros años de doctorado. Aunque las circunstancias terminaron por llevar mi trabajo por otros caminos, nunca olvidaré lo aprendido con el estudio de sus obras, que un día espero retomar. A ellos y a sus familias, gracias.

En el ámbito de la pintura novohispana, ha sido un verdadero privilegio haber podido contar con la opinión experta de algunas de las mentes más lúcidas en la materia. Jaime Cuadriello (IIE-UNAM), con su penetrante mirada, supo ayudarme inicialmente a organizar, ver e interpretar una información para entonces poco estructurada. Después, él mismo y José Arnulfo Herrera Curiel (IIE-UNAM) aceptaron, además, la sacrificada tarea de evaluar el manuscrito final de la tesis, sobre el que extendieron unas sabias, útiles y muy valiosas anotaciones.

Al mismo tiempo, Paula Mues Orts (ENCRyM) estimuló mi reflexión con preguntas sagaces e inteligentes, y compartió generosamente la información que conocía sobre el autor. E Ilona Katzew (LACMA) ha sabido animarme a disfrutar de los resultados obtenidos y de todo el arte del XVIII novohispano.

Agradezco a Mirta Insaurralde el haber compartido conmigo sus reflexiones y su percepción sobre Pedro López Calderón, así como noticias sobre alguna obra que no tenía localizada. E idénticas palabras puedo dedicar a Alejandro Julián Andrade, que me dedicó su tiempo y esfuerzos con trato amigo, sorprendiéndome con su joven sabiduría.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Desde Sevilla, Francisco Montes me ha apoyado y animado en todo, compartiendo la valiosa información atesorada por quien es -quizá sin saberlo- el mayor experto en la obra de Pedro López Calderón ubicada en España. Y desde Oaxaca, Selene García me ayudó con toda generosidad a conocer los fondos documentales relativos al trabajo del pintor en la región, compartiendo sus hallazgos y trascripciones.

Por su parte, Ángel Gómez, del Centro de Investigaciones y Estudios Novohispanos (CIEN), me apoyó y compartió todo su conocimiento y sus contactos para poder localizar algunos de los primeros trabajos de Pedro López Calderón, particularmente en los arduos inicios del proceso. Y Angélica Solchaga (Museo del antiguo Hospital Concepción Béistegui) colaboró con él.

También Adolfo Romero me ayudó desde Durango, facilitándome la gestión de las tomas fotográficas en esta región. Rosario Bravo hizo lo mismo desde el Museo Regional de Querétaro, Gabriela Ramos desde el Museo de Arte Sacro de Guadalajara, y Berenice Pardo desde la pinacoteca del Colegio de Vizcaínas. A todas ellas, mi agradecimiento.

El intercambio de información e impresiones con otros compañeros y expertos ha sido, pues, uno de los aspectos más gratificantes de la investigación. Sumo a este respecto la enriquecedora participación en el Seminario de Estudio de Pintura Virreinal del Museo Regional de Guadalajara, agradeciendo a Adriana Cruz Lara su amable invitación y la atención recibida. En el mismo equipo añado a Gilda Pasco y Eduardo Padilla del Seminario Taller de Restauración de Pintura de Caballete de la ECRO. Fue un placer admirar el extraordinario trabajo realizado por todo su equipo con una obra de Pedro López Calderón y el poder descubrirla de cerca en los aspectos propios de su profesión.

Por otro lado, no puedo dejar de agradecer a estos años de doctorado el haberme permitido conocer a quienes hoy son buenos amigos y personas importantes en mi vida. A José Manuel Crespo, Diego Serra, Raúl Galván y Enrique Rivera, que han sido mi soporte humano y logístico en México para todo, faltan líneas para agradecerle tantas cosas. Desinteresadamente y sin ser muy conscientes, están detrás de muchos de los resultados de la investigación, pues me han llevado en coche y acompañado hasta los más recónditos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

lugares donde se esconden los cuadros de Pedro López Calderón, los cuales me han ayudado a medir, fotografiar y retocar digitalmente.

Desde Málaga, a su vez, Cristina Márquez, Leticia Crespillo, Sandra Medina y Juan José Castillo han sido fiel compañía en las alegrías y desconsuelos del oficio de la Historia del Arte, además de grandes amigos y compañeros. Y, por su parte, Cintia Gutiérrez ha querido compartir con toda generosidad y paciencia su inmenso talento para el diseño gráfico, regalándome las portadas de esta tesis y valiosos consejos de edición. Gracias a todas estas personas y a Carmen Sastre, que me acompañó por un tiempo en el camino.

Recuerdo por último a mi familia, muy querida y muy extensa, y en especial a mis padres, que me enseñaron el valor y la satisfacción del esfuerzo en el trabajo, y a los que les debo todo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1. Introducción

1.1. Justificación y contextualización de la investigación

1.1.1. Causas, origen y precedentes

En octubre de 2016 se produjo, de manera puramente fortuita, mi primer encuentro con la obra de Pedro López Calderón, un pintor hasta entonces completamente desconocido para mí. Me encontraba en Chiapas, en el trascurso de una investigación que me tenía recorriendo buena parte de la geografía mexicana en busca de edificios destacados diseñados o ejecutados por Félix Candela y otros protagonistas de la modernidad arquitectónica mexicana, que vivió un periodo de esplendor hacia las décadas centrales del siglo XX, particularmente a inicios de su segunda mitad. Convertida esta arquitectura en referencia internacional, se analizaban sus influencias sobre los edificios y procesos urbanísticos del *desarrollismo* en España, particularmente en el caso de la arquitectura religiosa posconciliar y en los nuevos enclaves urbanos relacionados con el turismo de playa. Desde marzo de 2014 había iniciado esta investigación doctoral que, prolongando lo desarrollado en mi Trabajo Fin de Máster, abordaba particularmente esos asuntos junto a un estudio monográfico sobre la obra de los arquitectos malagueños Antonio García Garrido y Eduardo Ramos, protagonistas locales para dicho ámbito de creación y de referencias. Disfrutaba, además, desde enero de 2015 de una Ayuda del Formación de Profesorado Universitario (Referencia: FPU13/06597) del entonces Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, que respaldaba y financiaba el proyecto, vinculándome al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga como Personal Investigador en Formación.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Dentro de las actividades de formación en competencias docentes que contempla dicho programa, había comenzado a impartir clases de la asignatura "Arte Iberoamericano: cultura y sociedad" del Grado de Historia del Arte, ocupándome de la misma en su grupo B durante los cursos 2015/16, 2016/17 y 2017/18. Esta experiencia motivó, por un lado, el referido interés por la arquitectura latinoamericana del desarrollismo y sus paralelismos con la práctica española, que llegó a ver publicados algunos de sus resultados (Mayorga, 2017 y Mayorga, 2018). Pero la focalización general de la materia hacia las manifestaciones artísticas de época virreinal me permitió, al mismo tiempo, formar una primera base sólida de conocimientos respecto a este importante capítulo del desarrollo artístico hispano, al mismo tiempo que empezaba a familiarizarme con algunas de las problemáticas específicas relativas a su estudio e interpretación.

Con este bagaje de conocimientos y el de mi formación general como historiador del arte, pude advertir, en el momento de localizar la citada pintura de Pedro López Calderón, algunas peculiaridades que la hacían destacar, intuyéndola como una obra de profundo interés. El lienzo en cuestión, pintado al óleo, se encuentra en el templo de Nuestra Señora de Guadalupe en San Cristóbal de las Casas (Chiapas, México), pasando desapercibido en la penumbra de su sotocoro, del lado del Evangelio. Como malagueño, me sorprendió identificar las imágenes de San Ciriaco y santa Paula, patronos de la ciudad de Málaga, que se representa tras estos en una peculiar composición. El cuadro es rico en información y detalles, que podemos interpretar gracias al texto que, englobado en una cartela y dentro del propio lienzo, identifica a los personajes y a los principales escenarios representados y oportunamente numerados. Además, se apreció desde un inicio lo excepcional del caso, por diversos aspectos que abarcan desde su propia materialidad, los tipos iconográficos representados, o su misma ubicación.

Motivado por el interés de este hallazgo, y comprobándolo inédito, inicié una investigación paralela en la que se estudió a fondo la obra, y que ha derivado en un primer artículo científico sobre el caso que sirve de aval a la presente investigación (Mayorga, 2019). Con él se cumplía el objetivo que inicialmente motivó estos trabajos: dar a conocer esta particular efigie de los patronos malagueños en su ámbito local y a nivel internacional. Pero el acercamiento a la figura y producción de su autor, cuya firma afortunadamente conserva, lejos de ayudar a aclarar y cerrar el caso, destapó un elevado

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

número de interrogantes que aún quedaron por cerrar. Estos no cesaban de aumentar según pude profundizar en su vida y en su obra, que seguí tratando de reconstruir en paralelo a mi investigación doctoral inicial. Llegó así un momento en que las líneas desarrolladas en este estudio -que pretendía ser breve y complementario-, adquirieron una dimensión y repercusión mayores de las que había conseguido elaborar para el primer tema de tesis, para entonces avanzado pero acusando cierto estancamiento.

Valorando las circunstancias y observando un mayor potencial académico y científico para la investigación sobre la pintura de Pedro López Calderón, se decidió convertir la misma en la línea de investigación doctoral principal y tema de la tesis, dejando el anterior indefinidamente de lado. Así, en febrero de 2018 se solicitó el cambio oficial de título tesis y proyecto de investigación, extensible también a la citada ayuda FPU. Desde entonces se ha venido trabajando exclusivamente en este proyecto, teniendo como fecha límite para su admisión a trámite marzo de 2019. Fruto de todos estos factores es la presente tesis doctoral, que quiso mantener vivo -como trasfondo común a ambos proyectos- un interés compartido por las conexiones entre España y América, y, particularmente, entre Málaga y México.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1.1.2. Planteamiento: una monografía necesaria

Al fortuito hallazgo del lienzo de los santos Ciriaco y Paula siguió un primer proceso de revisión bibliográfica con el que se trató de averiguar toda información posible sobre el autor que lo firmaba -Pedro López Calderón- y el conjunto de su producción. De los resultados de este ejercicio, comenzaron a extraerse una serie de conclusiones que ahora avanzamos como justificación del proyecto que finalmente ha sido desarrollado a consecuencia de estas mismas observaciones. La primera de ellas fue la ausencia de estudios monográficos acerca de su figura y su producción que utilizar como base o punto de partida para una primera aproximación general. Tampoco existía ningún catálogo específico de su trabajo.

Las referencias más sólidas se encontraban en dos textos derivados del hallazgo de otros tantos lienzos inéditos (o tenidos previamente por anónimos), centrados ambos en el estudio de los respectivos casos, más que en el pintor. Su acercamiento era parecido al desarrollado con el lienzo de los santos Ciriaco y Paula, particularmente en el caso de *El misterio de la Inmaculada Concepción*, ubicado en el templo de San Miguel en Mexquitic, San Luis Potosí (Soubervielle, 2011). Esta compleja creación alegórica se analiza a partir de su estudio iconográfico, revisando las aproximaciones existentes hasta el momento al objeto de estudio y enriqueciéndose con información relativa al contexto específico de su creación y el lugar en que se ubica. Un enfoque que, como se expondrá en el futuro, se mantiene en buena medida a lo largo de la presente tesis doctoral, por haber resultado de particular utilidad al abordar el trabajo de Pedro López Calderón desde la perspectiva y con las herramientas de un historiador del arte.

El texto dedicado a la *Virgen del Rosario* de Tlaquepaque, por su parte, aborda con mayor énfasis el análisis técnico y material de la obra y su estado de conservación, deteniéndose también en el proceso de restauración al que estaba siendo sometida en la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente (Barba, Campos, Castañeda y García, 2012a y 2012b). Este enfoque enriquece la aproximación al trabajo de Pedro López Calderón con los saberes y medios propios del conservador y restaurador de bienes culturales. Mi falta de formación a este respecto deja a un lado este tipo de aproximaciones, delegándola en los correspondientes expertos. Pero sirva el caso para señalar uno de los principales potenciales de la presente investigación: su utilidad como herramienta de trabajo para

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

otros expertos que, desde distintas disciplinas, vuelvan a aproximarse a la figura y a la obra de Pedro López Calderón.

Siguiendo lo anterior, uno de los aportes más significativos de la tesis doctoral pretende ser la compilación de un *corpus* de referencias bibliográficas sobre Pedro López Caderón, que ponga fin a uno de los problemas detectados al analizar sus anteriores estudios: la dispersión de las fuentes y la confusión en la información que estas repiten. Las referencias a la obra de López Calderón han sido pocas, por tratarse de un pintor poco atendido y poco conocido hasta la fecha. Los distintos investigadores que se han ido acercando a su trabajo, al no encontrar puntos sólidos de referencia, han desistido del proceso o, en el mejor y menor frecuente de los casos, han optado por recopilar casi desde cero una información muy dispersa, multiplicando y repitiendo con ello sus esfuerzos. Ante la complejidad de la labor, y no tratándose en ningún caso de un estudio monográfico sobre el autor, vieron limitadas sus aportaciones a la reunión de solo algunas de las referencias disponibles, quedando siempre fuera un buen número de las mismas.

Además, tradicionalmente, no se ha revisado de un modo crítico o profundo la información aportada por algunas de las fuentes secundarias, repitiéndose con frecuencia una serie de tópicos, prejuicios y datos erróneos, que se han demostrado muy negativos a la hora de interpretar la personalidad artística de Pedro López Calderón y los valores ahora observados en su trabajo. Algunos de estos casos afectan directamente a asuntos fundamentales, como pueden ser la propia identidad del autor y la cronología de su trabajo. Así, hasta la fecha, aún se duda si Pedro López Calderón es el mismo Pedro Calderón que -prescindiendo de su primer apellido- firma algunas de las obras y refieren determinados documentos (García Lascurain, 2011: 264). También se mantiene que el ámbito de su trabajo abarca la segunda mitad del siglo XVIII (Soubervielle, 2011: 341), cuando este puede ahora delimitarse muy anteriormente y con mucha mayor precisión, entre 1681 y 1734.

Un estudio pormenorizado de la documentación histórica antes localizada, sumada a las nuevas aportaciones inéditas ofrecidas por esta tesis, más el estudio de las firmas en las obras y documentos, nos permite arrojar conclusiones serias a este respecto, que han de terminar de disipar dudas y corregir definitivamente algunos tópicos y errores.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Soy consciente, no obstante, del carácter imperfecto de esta investigación, que a conciencia se presenta con el colofón *faciebat* ("lo hacía"), reiterado en buena parte de las rúbricas de Pedro López Calderón. Una señal de modestia, propia del pensamiento y ambiente pictórico de su contexto, que se hace extensible a la actualidad y al trabajo que nos ocupa. Asumo que hay mucha obra y documentación histórica aún por localizar, que se han podido quedar fuera algunos datos publicados, y que la biografía de Pedro López Calderón aún presenta cuantiosas lagunas e interrogantes sin resolver.

No es esta, por tanto, una investigación cerrada y definitiva -*fecit*-, sino una investigación en proceso, con potencial para seguir siendo desarrollada por el autor y por toda la comunidad científica, a la que se quiere abrir, ofreciendo una base sólida y crítica que ha de continuar creciendo y revisándose. Supone, eso sí, un punto de inflexión y un nuevo lugar de partida para la necesaria puesta en valor de este pintor, que demandaba un estudio calmado, crítico y monográfico, capaz de dar fundamento a nuevas y más justas consideraciones.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1.1.3. La investigación en su contexto académico

El de Pedro López Calderón no es un caso único, habiéndose detectado una histórica carencia de estudios monográficos y sólidos sobre pintores novohispanos. Particularmente entre los secundarios -dentro de los que se engloba el caso que nos ocupa- pero también entre los más conocidos y destacados (Insaurralde, 2018: 18)[1]. Afortunadamente, nuevas aportaciones están haciendo resurgir algunos de estos nombres, dentro de un proceso general que, desde hace unos años, ha empezado a poner en valor y emitir nuevos juicios sobre la pintura novohispana del periodo histórico en que se ubica nuestro autor: finales de siglo XVII y principios de siglo XVIII. Un periodo que llegó a considerarse de decadencia dentro de la pintura novohispana, pero que ha empezado a valorarse como una etapa de necesaria renovación de la *praxis* pictórica, tanto en sus aspectos plásticos como en los ideológicos o discursivos (Mues, 2008). Todo ello, a su vez, dentro de la revisión general de algunas nociones y perspectivas claves en la disciplina histórico-artística, como las de los modelos de centro y periferia, o el cuestionamiento de los cánones tradicionales. Y esto enriquecido y particularizado, en el caso de los estudios de Arte Iberoamericano, con la revisión de algunos de sus conceptos históricos, como lo colonial o lo virreinal.

Cabe citar, como ejemplos de los estudios monográficos que avanzaron y abrieron camino a esta nueva perspectiva, las tesis doctorales de las doctoras Paula Mues (2009) y Mirta Insaurralde (2018), tenidas como referencias y modelos del presente estudio (reconociendo con humildad las diferencias que las separan de la presente, y que hacen único cada caso).

Fuera del ámbito meramente académico, pero como resultado de algunos de los esfuerzos en él realizados, también se han producido aportes de gran relevancia, como la exposición *Pintado en México, 1700-1790: Pinxit Mexici*[2] y el catálogo que la acompaña (Katzew, Cuadriello, Mues y Alcalá, 2017). Quieran servir estas palabras como reconocimiento al

[1] La doctora Mirta Insaurralde cita la existencia de estudios monográficos dedicados únicamente a "José Juárez, Cristóbal de Villalpando, Juan Correa, Miguel de Cabrera y unos pocos más".

[2] Exposición organizada conjuntamente por Los Ángeles County Museum of Art y Fomento Cultural Banamex A.C., presentada en el Palacio de Cultura Citibanamex – Palacio de Iturbide (Ciudad de México. 29/06/2017-15/10/2017), *LACMA* (Los Ángeles. 19/11/2017–18/03/2018) y *The Metropolitan Museum* (Nueva York, 24/04/2018–22/08/2018).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

incalculable valor de esta muestra, cuya visita me produjo tal sorpresa y admiración que la puedo considerar en buena parte responsable del posterior viraje en mi itinerario investigador.

La limitación temporal de la presente tesis doctoral (cuya fecha de entrega resultaba improrrogable) y la limitación geográfica de una tesis desarrollada principalmente desde Málaga -a muchos kilómetros de las principales fuentes de información-, no nos ha permitido realizar, por el momento, una aproximación propia al complejo campo de estudio de la pintura dieciochesca novohispana. Así, considerando la validez y vigencia de los citados aportes, se presentarán únicamente, y en un modo resumido, aquellos aspectos de mayor relevancia para la contextualización de la vida y el trabajo de Pedro López Calderón.

Queda para futuros desarrollos de la investigación, en su etapa postdoctoral, terminar de analizar con profundidad la aportación que el nuevo conocimiento que tenemos sobre este maestro pintor puede ofrecer al debate general sobre su entorno artístico. Pero se adelantarán algunos de estos aspectos conforme se vayan planteando en la reconstrucción general de su biografía o en el estudio de algunas de sus obras, tratando de interpretar estas -en la medida de lo posible- dentro del circuito social y económico para el que fueron creadas.

Por último, cabe señalar un último aspecto latente bajo el planteamiento y enfoque de esta tesis: la puesta en valor de un estudio de corte tradicional en cuanto a su metodología. En un contexto académico particular en el que este tipo de proyectos y este campo de estudio no cuentan con excesivo protagonismo, quiere servir la presente investigación como una modesta reivindicación de unos desarrollos de la disciplina histórico-artística que, por más tradicionales, no dejan de demostrar su vigencia y valía. Siempre abiertos a las nuevas herramientas y posibilidades que enriquecen, por fortuna, nuestro oficio y sus aportaciones a la sociedad, subrayamos también la necesidad de mantener algunos de sus puntos de partida.

Se apuesta por ello, sin complejos, por el formato de la monografía, cuya pertinencia para el caso particular ya ha sido manifestada. La revisión bibliográfica y la investigación documental en el archivo han encauzado el proceso y aportado muchas respuestas. Y se

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ha demostrado, además, la necesidad imperante de acudir a las fuentes primarias. El trabajo de campo ha llevado a recorrer buena parte de la geografía mexicana en busca de unas obras apenas referidas, y de las que en su mayor parte no existían fotografías. Su desarrollo, y la superación de las complicaciones que le han podido acompañar, han sido otra parte fundamental de la experiencia y el proceso de aprendizaje. Por su parte, el estudio iconográfico que ha guiado nuestro acercamiento a estos cuadros en su visualidad y en sus múltiples lecturas, nos aproxima a unos mensajes y usos de la imagen que no han dejado de ser una parte esencial de su propia razón de ser como obras de arte. Y, para terminar, la realización de un catálogo general de la producción del artista ha permitido aproximarnos a la misma desde una perspectiva hasta ahora inexistente, que permite juzgar con ojos más amplios una producción que, en su irregularidad, resulta ahora coherente y ofrece respuestas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1.2. Objetivos

-Reconstruir, en la medida de lo posible, la biografía y personalidad artística de Pedro López Calderón, procediendo a:

-Revisar la información ya publicada sobre Pedro López Calderón por medio de un análisis bibliográfico crítico y sistemático.

-Localizar las fuentes primarias con referencias a Pedro López Calderón señaladas y aportadas por estudios anteriores.

-Buscar y localizar cuanta nueva información sea posible respecto a la biografía y el trabajo de Pedro López Calderón, consultando archivos históricos y bases de datos especializadas.

-Analizar la fortuna crítica e historiográfica de Pedro López Calderón.

-Compilar un corpus de referencias para el conocimiento de la figura y producción artística de Pedro López Calderón, clasificando las fuentes primarias (publicadas e inéditas) y secundarias que mencionan de manera específica su figura o su trabajo.

-Realizar un catálogo completo y razonado de la obra de Pedro López Calderón. Este objetivo conlleva:

-Localizar y analizar visualmente los ejemplares referidos por la bibliografía.
-Buscar y analizar visualmente ejemplares inéditos.
-Fotografiar todas las obras localizadas.
-Obtener los permisos de reproducción de las fotografías realizadas y adquirir los de las reproducciones ya existentes para su estudio e inclusión en esta tesis doctoral.

-Estudiar el conjunto de la obra de Pedro López Calderón, incluyendo aproximaciones a todos sus trabajos a lo largo de la tesis doctoral (en sus distintos capítulos), y profundizando en el estudio de un conjunto de casos seleccionados que se analizan de manera sistemática desde los puntos de vista iconográfico y cultural.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-Reflexionar sobre las atribuciones de autoría a Pedro López Calderón realizadas por otros investigadores, tratando de confirmarlas o desmentirlas cuando sea el caso.

-Realizar un estudio comparativo y pormenorizado de las firmas de Pedro López Calderón / Pedro Calderón, en su obra y en la documentación histórica.

-Comenzar a contextualizar e interpretar el trabajo de Pedro López Calderón dentro del panorama artístico y social novohispano de finales de siglo XVII y principios de siglo XVIII.

-Difundir y promover un mejor conocimiento del pintor y su obra entre los distintos círculos especializados y otros sectores interesados, tanto nacionales como internacionales, mediante la elaboración de distintas publicaciones, comunicaciones científicas y otras actividades de divulgación.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1.3. Metodología

Tratando de alcanzar los objetivos planteados, y atendiendo a la propia lógica y naturaleza de esta tesis doctoral, el trabajo diseñado combina, de un lado, importantes procesos de investigación primaria, entre los cuales destaca el extenso trabajo de campo desarrollado en México, que ha permitido reunir (y posteriormente interpretar) gran parte de la información que aquí se presenta, en buena medida inédita. Por otro lado, destaca también -a nivel general-, otro importante proceso que combina la revisión bibliográfica, su análisis crítico y su síntesis posterior, el cual también ha sido fundamental para ordenar, aclarar y ofrecer una nueva lectura de toda la información compilada: nueva o preexistente. Según lo avanzado en la introducción, el formato establecido para todo este trabajo es el de una monografía, por considerarse el más óptimo y oportuno para abordar al autor que nos ocupa, Pedro López Calderón, y para catalogar e interpretar su obra. Un estudio básico, por tanto, que aún estaba pendiente de realización, y que destaca por su complejidad para reunir y ordenar una información dispersa, confusa y de difícil acceso.

Siguiendo la lógica propia del proceso de investigación, se desarrolló, como fase inicial de trabajo, un primer ejercicio de localización de fuentes bibliográficas para el conocimiento general del pintor y su obra. Un proceso dotado de cierta complejidad, dada la falta de publicaciones que abordaran de manera detenida al autor y/o compilaran el grueso de referencias existentes sobre el mismo. Según se expondrá en el correspondiente apartado, las publicaciones contienen, en la mayoría de los casos, una información escasa y parcial, desconectada del resto de referencias conocidas sobre Pedro López Calderón. Además, buena parte de estas fuentes secundarias no están digitalizadas, dificultando su localización por parte de los distintos autores que, de manera frecuentemente casual, se han acercado al pintor que nos ocupa a través de una o algunas de sus obras.

La pobreza de fondos de las bibliotecas de la Universidad de Málaga en lo referido a todo el marco de este estudio -la pintura novohispana- (desde aquí denunciada) ha dificultado la labor y requerido la consulta constante de ejemplares provenientes de otros centros especializados. En España, se ha podido acceder a una parte de las referencias bibliográficas mediante préstamos interbibliotecarios o acudiendo al servicio de consulta en sala de otras bibliotecas mejor dotadas. Destacamos el caso de las de Geografía e Historia y de Filosofía y Letras en las Universidades de Sevilla y de Granada, que atesoran

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ricos acervos bibliográficos sobre arte iberoamericano; particularmente en el caso sevillano, convertido por su propia idiosincrasia en centro de referencia. Otras bibliotecas consultadas han sido la Colombina de Sevilla o de las Universidades de Navarra o Córdoba. Pero la parte más considerable de la investigación bibliográfica se ha desarrollado en distintos centros especializados de la Universidad Nacional Autónoma de México, en el trascurso de las distintas estancias de investigación realizadas en dicha institución. Entre los acervos allí consultados, destacan los del Instituto de Investigaciones Bibliográficas - Biblioteca Nacional de México y Hemeroteca Nacional de México, los de la Biblioteca Central y, particularmente, los de la Biblioteca "Justino Fernández" del Instituto de Investigaciones Estéticas. El trabajo en estos centros, extraordinariamente dotados, ha sido indispensable para localizar algunas de las fuentes, y, en general, para el desarrollo de toda la investigación, queriendo agradecer en estas líneas, una vez más, las amplias facilidades ofrecidas desde los mismos.

En paralelo a la consulta de todas estas referencias bibliográficas, se han redactado fichas de trabajo que registran todas las citas que en dichos textos hacen alusión directa a Pedro López Calderón o a sus obras, recogiendo con precisión las páginas en que se localiza cada extracto, junto a un resumen de las principales ideas allí presentadas. Al final de las mismas, se han listado las distintas fuentes bibliográficas que, a su vez, cita y maneja cada autor (cuando se da el caso) en sus aportaciones sobre López Calderón. Y también se recogen las distintas obras del pintor que han sido referidas en cada texto en cuestión. Los resultados de este trabajo -por su demostrada utilidad para todo el estudio realizado- se recogen resumidos en el propio catálogo general de la obra, en el que se ha estimado conveniente incluir mención a las referencias bibliográficas que citan o abordan cada uno de los casos.

Una vez recopiladas, ordenadas y clasificadas (cronológicamente y por tipo de aportación) todas las referencias bibliográficas, se procedió a analizar críticamente la información ofrecida cada una de ellas, interpretándolas y juzgándolas dentro del contexto de las líneas de pensamiento que regían nuestra disciplina en el momento de su publicación. Siguiendo a esto, se ha desarrollado un análisis de la fortuna crítica e historiográfica de Pedro López Calderón, observando los juicios emitidos sobre su trabajo desde la segunda mitad del siglo XIX -cuando se datan las primeras referencias bibliográficas- hasta la actualidad.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Se ha atendido, también, al proceso de documentación seguido por los distintos autores que han abordado históricamente la figura y/u obra del pintor, detectando con ello una repetición de referencias que ha llevado al mantenimiento de tópicos y errores. Estos se han sacado a la luz, para su revisión y corrección, en el apartado que dedicaremos a este bloque de la investigación.

El proceso de documentación siguió, una vez atendidas las fuentes secundarias, por la localización, consulta y análisis de las fuentes primarias. Este ejercicio se consideró de particular importancia al detectar cierta confusión e incoherencias en algunos de los datos recogidos en la bibliografía, una vez contrastados estos entre sí. En primer lugar, se trató de localizar toda la información histórica citada por algunos de los autores, que es poca, y corresponde a documentación notarial. Siguiendo estas citas, se procedió -a lo largo de distintas estancias de investigación- a la consulta presencial de los siguientes archivos históricos:

-Archivo Histórico de Notarías de la Ciudad de México.
-Archivo Histórico de Notarías de Oaxaca.
-Fondo "Luis Castañeda Guzmán" de la Biblioteca del Centro Cultural San Pablo de Oaxaca.
-Archivo Histórico y de Investigación del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.
-Archivo General del Estado de Oaxaca.
-Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Oaxaca.
-Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de las Casas.

En los cuatro primeros, existían documentos referidos por la bibliografía, mientras que a los restantes se acudió por recomendación de expertos o por la lógica de la propia investigación. Del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango pude tener noticia sobre algunos documentos sin trasladarme presencialmente gracias a la mediación de terceros, que se citarán llegado el caso.

Los resultados de esta búsqueda han sido dispares. Aunque se reproducen y analizan con detalle en el Anexo I de esta tesis, avanzo en estas líneas algunas experiencias referentes

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

al método. En algunos casos, se han podido localizar los documentos citados, y se han obtenido reproducciones digitales de algunos de ellos (cuando ha sido posible y previo abono de las correspondientes tasas), o bien se han trascrito sus textos por parte del autor (con el correspondiente ejercicio de paleografía), cuando no existían transcripciones previas. En otros casos, las citas aportadas por otros investigadores estaban incompletas y no se han podido localizar hasta la fecha. Ni siquiera a través de la consulta de las pertinentes guías y catálogos de documentos, asesorado siempre por el personal responsable de cada institución.

Soy consciente, en este punto, de que las limitaciones temporales y geográficas han condicionado sensiblemente esta parte de la investigación, y de que será necesario acudir de nuevo a estos archivos en futuras ocasiones para seguir desarrollando esta labor. Con fortuna, esto podría ocurrir en una fase posdoctoral de la investigación, en la que también se ha de trabajar en archivos que hasta la fecha no han llegado a ser consultados. Entre estos destacaría el caso del Archivo General de Indias (Sevilla), que quizá pueda albergar información relativa a la llegada de la obra de Pedro López Calderón a España (y particularmente a la provincia sevillana) entre otras cuestiones.

Los documentos históricos nos revelan algunas facetas relevantes en la biografía de Pedro López Calderón, como su categoría laboral de maestro pintor, la enseñanza de su oficio a distintos aprendices, o bien otras labores complementarias a la práctica pictórica, como la tasación de colecciones artísticas o el desempeño del puesto de diputado mayor de la Cofradía de Nuestra Señora del Socorro del gremio de pintores. No obstante, resulta significativo que, hasta la fecha, no se haya conseguido localizar ningún tipo de documentación notarial relativa a encargos o realización de obras pictóricas por parte de Pedro López Calderón. El conocimiento de su producción plástica se limita, por tanto, a las referencias obtenidas por otras vías que a continuación se detallan.

En primer lugar, a través de la propia bibliografía y referencias web, de cuya lectura sistemática se ha recogido, según lo dicho, un primer listado de obra producida por el maestro pintor. Una producción identificada con frecuencia a través de su firma autógrafa, aunque existan casos de atribuciones que someteremos a consideración. En ambos casos, la extensión con que se han desarrollado tales referencias es muy variable, encontrando citas reducidas al simple nombre de la obra y su autor, citas que abarcan unas pocas líneas

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

y amplían brevemente los datos, y otras que llegan a protagonizar artículos de investigación completos.

También se han buscado referencias a Pedro López Calderón en bases de datos especializadas. Dentro el ejercicio de reconstrucción de su biografía, se buscaron documentos sobre su nacimiento, defunción o sacramentos recibidos en FAMILYSEARCH[3]. Los poco exitosos resultados de este proceso se detallan en el apartado correspondiente a su síntesis biográfica. Por otra parte, en lo relativo a la obra, se han consultado bases de datos centradas en el arte colonial a nivel general y/o en pintura novohispana en particular. Entre las primeras, señalamos PESSCA (*Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art)*[4], de gran utilidad para el estudio de fuentes gráficas, o ARCA (Arte Colonial Americano)[5], que ha ayudado en la localización de otras representaciones de los distintos tipos iconográficos que hemos ido abordando. Entre las segundas (más específicas y no accesibles por internet) cabría destacar el *Archivo Fotográfico Manuel Toussaint* y el *Catálogo nacional de bienes culturales muebles ubicados en registros religiosos de Oaxaca*, desarrollados ambos desde el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Las obras localizadas en estas bases de datos fueron, respectivamente, solo dos y una, lo que nos permite observar el grado en que el trabajo de Pedro López Calderón ha escapado hasta la fecha de los grandes estudios y catálogos del arte novohispano[6]. Fuera del mundo exclusivamente académico, hemos de citar también la información compilada por el Centro de Estudios e Investigaciones Novohispanos (CIEN), cuyas referencias fueron particularmente valiosas al comienzo de la investigación. En sus archivos, tenían catalogadas hasta tres obras de López Calderón en la Ciudad de México, y fuera del mismo, me facilitaron el conocimiento de uno de sus más importantes conjuntos pictóricos: el ciclo de *La vida de San Agustín* en Chalma.

Se agradece la aportación de Ángel Gómez Chavira (director del CIEN) a este respecto, y de otros destacados colegas que tampoco han tenido reparo en facilitarme cuanta información conocían acerca del trabajo de Pedro López Calderón como resultado de sus

[3] FAMILYSEARCH. En: https://ident.familysearch.org/ (Fecha de consulta: 2018-2019).
[4] PESSCA. En: https://colonialart.org (Fecha de consulta: 2018-2019).
[5] ARCA. En: http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080 (Fecha de consulta: 2018-2019).
[6] Sirva también el caso para elogiar el gran trabajo realizado por los respectivos equipos, únicamente desbordado por el ingente número de sus objetos de estudio.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

propios proyectos de investigación. Así, la dra. Mirta Insaurralde me comentó la existencia de la *Anunciación* en el Museo Regional de Querétaro, y Alejandro Julián Andrade Campos hizo lo mismo con la *Virgen de Guadalupe* del Templo de Santa Mónica en la Ciudad de México (Colonia del Valle), recogiendo el catálogo general de obras sus aportaciones. Por su parte, Paula Mues y Jaime Cuadriello compartieron generosamente su profunda sabiduría, dándome orientaciones clave para el avance de todo el proceso investigador. Y lo mismo respecto a los integrantes del Seminario de Estudio de Pintura Virreinal del Museo de Guadalajara, con los que tuve la suerte de poder compartir experiencias e impresiones. De este modo, la propia consulta e intercambio de información con expertos internacionales en la materia ha sido otra herramienta fundamental para el desarrollo de todo el trabajo: tanto para la localización de nuevas obras como para la interpretación de las ya conocidas, además de para entender algunas claves generales de la creación novohispana y, por extensión, del propio pintor que nos ocupa.

El listado de obras compilado a partir de todas estas fuentes supera ampliamente el medio centenar de referencias, dispersas a su vez por buena parte del territorio nacional mexicano, de sur a norte, y en núcleos poblacionales muy dispares. También existen, como se verá, algunas obras en territorio español y otros enclaves internacionales. La realización de un mapa que ilustra la dispersión física actual de la obra de Pedro López Calderón permite mostrar de manera directa y visual este peculiar fenómeno, que se interpretará con profundidad y detenimiento en uno de los aparatados de la tesis.

Acceder a cada una de las obras ha requerido, también, profundos esfuerzos de gestión previa y desplazamientos físicos, desarrollados en su mayor parte durante las estancias de investigación realizadas en la Universidad Nacional Autónoma de México en 2017 (12/09/2017 – 12/10/2017) y 2018 (23/07/2018 – 19/09/2018). En este punto cabe destacar que pocas de las obras de Pedro López Calderón se encuentran generalmente expuestas al público general, reduciéndose estas a las que mantienen su uso como objeto

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de culto en algunos templos[7], y a las exhibidas en las salas de instituciones museísticas[8]. No obstante, el mayor el número de ellas se encuentra decorando estancias menores de distintos templos[9], conjuntos monásticos[10] o instituciones civiles[11] a las que no siempre se tiene acceso público, particularmente en las clausuras. También en el caso de los museos, será más frecuente encontrar los lienzos de Pedro López Calderón guardados en sus almacenes[12] o decorando dependencias secundarias[13] que expuestos al público.

Las labores de gestión para conseguir el acceso a los distintos enclaves donde se localiza la obra han requerido, por sí mismas, una gran inversión de tiempo. Lo mismo que para la obtención de los permisos de reproducción de las fotografías realizadas. Unos permisos que, por su parte, han tenido que ser mayormente autorizados por los servicios jurídicos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (de México), en un proceso que ocupó también una labor burocrática extensa pero culminada con éxito. Para el caso de la presente tesis doctoral, se ha conseguido la exención del abono de las tasas de reproducción pertinentes, observada la finalidad científica, académica y no lucrativa de este estudio, así como su aportación al conocimiento del patrimonio cultural mexicano.

Las propias tomas fotográficas tampoco han sido fáciles de ejecutar en buena parte de las ocasiones, por estar los lienzos colgados a gran altura en la pared o frente a fuentes de luz

[7] *San Ciriaco y santa Paula* (Templo de Guadalupe, San Cristóbal de las Casas), *San Felipe Neri* (Templo de *San Juan Nepomuceno*, Aguascalientes), *San Nicolás de Bari* (Templo de San Agustín, Oaxaca), *San Nicolás de Bari*, *San Juan Nepomuceno* (Templo de San José Avinio, Pánuco del Coronado, Durango) y *Virgen de Guadalupe* (ejemplares en los templos conventuales Santa Paula de Sevilla y de Ntra. Sra. del Carmen en Sanlúcar la Mayor)

[8] *San Juan Nepomuceno* (Museo de Guadalupe, Guadalajara), *San Cayetano* (Pinacoteca de La Profesa, Ciudad de México. Cerrada por afección sísmica desde 2017), Ciclo de la *Vida de la Virgen* (Museo Regional Potosino) y la *Divina Pastora* (Museo de los padres capuchinos, Sevilla).

[9] San Antonio de Padua (Templo de Regina, Ciudad de México. Salón de usos múltiples), San Felipe de Jesús y San Martín de Aguirre (Templo de San Francisco, Oaxaca. Sacristía), El Misterio de la Inmaculada Concepción (Templo de San Miguel, Mexquitic, San Luís Potosí. Sacristia), Virgen de Guadalupe (Templo de Santa Mónica, Colonia del Valle, Ciudad de México. Cripta), Bautismo de Cristo (Catedral de Oaxaca. Antiguo bautisterio; hoy almacén).

[10] Ciclo de la *Vida de san Agustín* (Santuario de Chalma, Estado de México. Claustro), *Virgen de Guadalupe* (ejemplar en la clausura del Monasterio de Santa María la Real en Bormujos).

[11] *Retrato, forma y traje de la Virgen* (Hospital de Jesús. Ciudad de México. Despacho de la Dirección), *Virgen de la Soledad* (Colegio de Vizcaínas, Ciudad de México. Dependencias administrativas), *Virgen del Rosario* (Escuela de Conservación y Restauración de Occidente. Taller de restauración de pintura de caballete).

[12] *Nuestra Señora de Balvanera* (Museo Nacional de las Intervenciones, Ciudad de México), *Señor de Chalma* (Museo Nacional de Historia – Castillo de Chapultepec, Ciudad de México), *San Joaquín* (Museo de Arte Sacro, Guadalajara), *Virgen del Carmen de Guatemala* (Exconvento de Acolman. Estado de México).

[13] *Anunciación* (Museo Regional de Querétaro).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que provocaban reflejos sobre los barnices o la capa pictórica, que se han tratado de salvar en la medida de las posibilidades. Además, solo en determinadas ocasiones se ha conseguido permiso para descolgar los lienzos, teniendo que tomar en el resto de casos las fotografías y mediciones desde alguna plataforma improvisada o -con suerte- desde una escalera.

En el caso de las obras custodiadas por las exposiciones museísticas de mayor prestigio y dotación, sí existían imágenes de alta resolución, que han sido facilitadas para su reproducción en el presente estudio tras la obtención de los correspondientes permisos[14]. Por otro lado, en el caso de los lienzos ubicados en el templo de San José de Avinio (Pánuco del Coronado, Durango) se encargó a un fotógrafo profesional de la capital durangueña la toma de estas imágenes, por la dificultad para llegar a este recóndito antiguo Real de Minas sin coche propio y en un país ajeno. Por su parte, las fotografías de obras localizadas en la provincia y ciudad de Sevilla han sido generosamente facilitadas por Francisco Montes González, mientras que la de la *Virgen del Rosario* de Tlaquepaque pertenece al proceso de trabajo realizado en el Seminario de restauración de pintura de caballete de la ECRO.

El resto de enclaves sí se han recorrido personalmente, habiéndose realizado las fotografías por parte del autor y algunos colaboradores puntuales. Lo mismo ha ocurrido con el retoque fotográfico digital al que han sido sometidas algunas de las imágenes, bien para perfeccionar su encuadre, bien para corregir algunos brillos y desajustes en el color que se hubieran podido producir. En estos casos, se ha intentado mantener siempre una imagen lo más fidedigna posible respecto a la obra original, reduciendo los retoques digitales a los mínimos necesarios para su mejor estudio. En el caso de los marcos, se ha prescindido de su reproducción en la mayoría de las ilustraciones, salvo cuando se ha observado que tenían valor histórico y artístico por sí mismos, así como interés para la apreciación o interpretación de la obra y su historia.

Respecto a las obras en colección particular, no se ha podido tener acceso a las mismas por no estar identificados sus propietarios, y, en consecuencia, tampoco se las ha podido

[14] *Nuestra Señora de Balvanera* (Museo Nacional de las Intervenciones, Ciudad de México), *Señor de Chalma* (Museo Nacional de Historia – Castillo de Chapultepec, Ciudad de México).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

analizar físicamente o tomar fotografías propias. Pese a ello, se han podido localizar reproducciones preexistentes de todas ellas, lo que resulta paradójico cuando apenas existen de las obras situadas en colecciones públicas. En la mayoría y los más afortunados de los casos, son imágenes procedentes de las casas de subastas donde fueron vendidas, o bien de otras plataformas de internet que recogen dichas transacciones. En ocasiones, estas imágenes llegan a ser, por su interés para la venta, de una alta calidad. En el resto de casos custodiados en manos privadas (cuando son ajenos al mundo de la subasta), se han podido conocer a través de imágenes procedentes tanto de la Fototeca Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM[15] como de publicaciones al uso[16].

Obras privadas que de momento se encuentran limitadas a un número reducido, pero que muy probablemente existan en una cifra mayor, siendo uno de los objetivos de la presente investigación dar a conocer la figura de Pedro López Calderón entre los particulares (e instituciones) que puedan poseer alguna pieza firmada por el mismo. Con ello, estos podrán llegar a apreciarlas e interpretarlas mejor, y, a su vez, a darlas a conocer a la comunidad científica (contactando con el autor o del modo que elijan), en un ejercicio que propiciaría tanto el mejor conocimiento de las piezas (y de su pintor) como el aumento de su propio valor.

De todo lo anterior, podemos deducir el elevado interés de todas las imágenes del catálogo de obras de Pedro López Calderón recopiladas para este estudio. Su propia presencia resulta -por sí misma- una contribución de gran importancia a la hora de interpretar a un autor de cuya obra existían muy pocas imágenes disponibles y nunca se habían agrupado.

Junto a las tomas fotográficas, se aprovechó el acceso físico a las obras para proceder a su medición -cuando ha sido posible- y al análisis visual directo de las mismas (tan necesario para su correcto aprecio). Además, pudimos observar y detectar algunas de las alteraciones más visibles sufridas por las mismas, relativas a su estado de conservación actual y/o a las intervenciones sufridas. Y, cuando fue posible descolgar las obras, también se atendió a estos aspectos por el reverso. En todos los casos, siendo consciente

[15] *Anunciación* (Colección Adams, Filadelfia).
[16] *Nacimiento de la Virgen* (Enconchado. Colección particular. Oaxaca)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de que el análisis profesional de estos factores sobrepasa mis conocimientos y competencias como historiador del arte, se han referido únicamente tales alteraciones cuando se han contrastado con la opinión de profesionales de la restauración y conservación de bienes culturales. Más particularmente, cuando se ha considerado que tales circunstancias afectan significativamente a la imagen actual y a la apreciación de las respectivas piezas, dejando constancia de todo ello en los respectivos estudios de los casos.

Por otra parte, en el momento de valorar la obra *in situ*, también se ha procedido a observar, analizar y recoger cuanta información sea posible sobre su emplazamiento actual, juzgando si la obra de Pedro López Calderón pudo haber sido concebida para el mismo o provenir de otro lugar. En cualquiera de estas circunstancias, la entrevista a los responsables o directores de los diferentes enclaves en que se localizan y custodian los bienes (párrocos o rectores conventuales, conservadores/as o directores/as de museos, etc), ha facilitado -con suerte- un primer acercamiento a toda esta casuística. En contadas ocasiones se ha conseguido, además, información específica sobre algunas de las obras, u otras orientaciones de utilidad para conocer su origen particular o el del conjunto de las colecciones. Además, se han recopilado -cuando existen- referencias bibliográficas específicas sobre dichos emplazamientos, su historia, y la de las colecciones que reúnen. A través de estas, hemos podido profundizar en toda una información que, aunque ajena a la propia obra, puede ser parte fundamental para entender los usos y valores de las mismas.

Reunida toda esta información sobre los distintos objetos de estudio, se ha procedido posteriormente al análisis pormenorizado de las obras seleccionadas. El criterio para su elección se expone y justifica en la introducción al capítulo correspondiente. En este proceso, se han redactado una serie de textos que profundizan en los aspectos visuales y culturales de cada caso, identificado mediante sus datos mínimos.

La identificación completa de las obras se recoge en el catálogo general, que reúne: imagen general de la obra (y créditos de su autor o procedencia), su título, fecha, ubicación, medidas, firma e inscripciones recogidas (cuando existen), y otros datos de interés particular que se puedan anotar. En la mayoría de las entradas estos datos se han conseguido reunir al completo, aunque en otras ocasiones no ha sido posible conocerlos,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

bien por no tener constancia de ellos (p.ej. la fecha, cuando no se incluye junto a la firma) bien porque no se ha podido (p.ej.: la medida, en algunos casos en los que resultaban inaccesibles con los medios disponibles o cuando no se ha autorizado a tomarlas). Respecto a los títulos, se han mantenido generalmente los aportados por la bibliografía, si bien en algunos casos se han propuesto otros alternativos, derivados de una nueva interpretación de las obras.

En lo referido al estudio de la imagen se ha apostado, según lo expuesto, por un análisis iconográfico e iconológico, entendiendo que desde este enfoque se podían extraer algunas de las lecturas más interesantes de la producción de Pedro López Calderón. Como punto de partida se ha asumido también el análisis formal de las piezas, atendiendo a los valores plásticos de una producción caracterizada por su irregularidad (aspecto que también se analiza e interpreta). En este punto, cabe advertir también la localización de las fuentes gráficas que en bastantes casos se han podido confirmar como referencias manejadas o copiadas por el autor. Y, además, se ha completado el estudio de los casos desde una perspectiva cultural, observando algunos aspectos relativos a los usos y funciones de las obras, tanto en el contexto preciso para el que fueron creadas -cuando se conoce- como en el contexto general de la sociedad novohispana de finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII.

La catalogación sistemática de la obra de Pedro López Calderón ha permitido, por último, recopilar el conjunto de las firmas e inscripciones realizadas por este autor, al que hemos sumado las recogidas en documentación notarial histórica. Este estudio de las firmas e inscripciones autógrafas ha ofrecido algunas conclusiones de interés, que se desarrollan en el correspondiente apartado.

A partir de este amplio compendio de información, nunca antes reunido, se ha podido realizar una nueva reconstrucción de la biografía de Pedro López Calderón y de su identidad artística. Esta es mucho más completa que las realizadas anteriormente, y, en algunos puntos, dista significativamente de lo mantenido hasta la fecha. En buena parte, gracias a la simple reunión de una información antes dispersa. Pero también gracias a la nueva información aportada con carácter inédito, la cual ha permitido encajar algunas lagunas y disipar ciertas dudas sobre la vida y personalidad artística de este autor, del que no obstante aún queda mucho por seguir averiguando.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2. Estado de la cuestión

En este capítulo abordaremos la figura y el trabajo de Pedro López Calderón a partir de lo que los diversos autores han escrito al respecto durante más de 150 años. Para ello planteamos, en primer lugar, una presentación general de las referencias bibliográficas y digitales que han abordado de algún modo al pintor o a algunos de sus trabajos: bien como una simple cita nominal, bien dedicándole mayores esfuerzos, en distintos grados y desde distintos enfoques. En este punto, uno de los principales valores que nos ofrece este ejercicio de perspectiva general, reside en su carácter inédito y en su utilidad y potencial para la investigación.

En un segundo apartado se analizan críticamente todas estas referencias, considerándolas en función del tipo de aproximación que realizan al creador que nos ocupa. Se expondrá la información aportada por los distintos autores y se contrastará con lo que conocemos a partir de otras fuentes y de la investigación propia. Se extraerán también conclusiones acerca de la fortuna crítica recibida por el Pedro López Calderón a lo largo de la historia, cambiante esta en la medida que ha evolucionado la propia disciplina histórico-artística, y conforme se ha ido conociendo más y mejor su trabajo y el contexto social y artístico en el que este se engloba.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.1. Corpus de referencias bibliográficas

De la labor investigadora desarrollada en esta tesis doctoral, se ha podido observar que uno de los principales inconvenientes encontrados por los autores que se han ido aproximando al trabajo de Pedro López Calderón ha sido la escasez y la confusión de la información preexistente sobre el mismo. No tanto porque esta información no existiera -aunque sea escasa-, como por su falta de claridad y la dificultad para encontrarla, estando recogida en referencias muy dispares, dispersas, y hasta la fecha inconexas. Así, los estudios monográficos dedicados más recientemente a algunas creaciones de López Calderón, ya habían tratado de reconstruir su figura y trayectoria a partir de unos primeros ejercicios de aproximación bibliográfica. Y aunque estos han llegado a alcanzar una cierta dimensión y relevancia, ninguno se ha aproximado a la magnitud y profundidad de lo recopilado en la presente tesis doctoral. Esto es lógico, teniendo en cuenta el grado y tipo de focalización de cada uno de los estudios, y solo quiere señalar el potencial y la utilidad científica de lo que *a priori* puede parecer un simple listado bibliográfico.

De este modo, lo que inicialmente fuera concebido como una herramienta de trabajo personal -como un medio-, ha terminado convirtiéndose en un resultado con valor propio en sí mismo. Y entendiéndose su utilidad, se ofrece de manera ordenada y sistematizada para su consulta por otros investigadores que, en el futuro, puedan querer acercase a este pintor novohispano. Estos podrán y deberán, a su vez, completar este listado de referencias, que asumimos aún incompleto, dentro de la misma óptica que aborda toda la investigación de esta tesis doctoral como un proyecto en desarrollo y con potencial de crecimiento futuro.

A continuación, se listan las referencias bibliográficas en las que se han localizado referencias directas a Pedro López Calderón o a sus obras (a veces, desvinculada de su autoría cuando esta no era conocida). Se numeran cronológicamente por fecha de primera edición, expuesta esta al inicio y tras el nombre del autor, junto a la fecha de la edición manejada cuando esta difiere y resulta significativo. Las publicadas en un mismo año se ordenan, a su vez, alfabéticamente. Por su parte, las referencias digitales se listan al final, indicándose el autor de las mismas cuando se conoce y -cuando no se conoce- el de la institución o plataforma que las aporta.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS A PEDRO LÓPEZ CALDERÓN

1º (Manuscrito inédito. 1862)

BONEQUI, José Francisco (1862), *Noticias sobre los pintores y escultores que han ejecutado obras en la capital y en algunos lugares del estado de Oaxaca*…, Oaxaca, Centro Cultural San Pablo, Biblioteca de investigación Juan de Córdova, Fondo Luis Castañeda Guzmán, doc. Inédito 36/539 c.19.

2º (1872)

COUTO, José Bernardo (1872/1947), *Diálogo sobre la historia de la pintura en México* (Edición crítica de Manuel Toussaint), Fondo de Cultura Económica, México.

3º (1884)

FERNÁNDEZ VILLA, Agustín (1884/1990), *Breves apuntes sobre la antigua escuela de pintura en México,* UNED, Guadalajara.

4º (1893)

REVILLA, Manuel G. (1893/2006), *Visión y sentido de la plástica mexicana* (Edición, estudio introductorio y cronología por Elisa Barragán), UNAM, México D.F.

5º (1932)

BAXTER, Sylvester (1932), *La arquitectura hispano-colonial de México*, Secretaría de Educación Pública y Bellas Artes, México.

6º (1946)

CARRILLO Y GARIEL, Abelardo (1946), *Técnica de la Pintura de Nueva España*, Imprenta Universitaria / UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, México.

7º (1948)

TOUSSAINT, Manuel (1948/1990), *Arte Colonial en México*, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, México D.F.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

8º (1953)

CARRILLO Y GARIEL, Abelardo (1953/1972), *Autógrafos de pintores coloniales,* UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, México D.F.

9º (1959)

GONZÁLEZ MORENO, Joaquín (1959)*, Iconografía guadalupana I*, Editorial JUS, México D.F.

10º (1965)

TOUSSAINT, Manuel (1965/1990), *Pintura Colonial en México*, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, México D.F.

11º (1968)

AYALA Q., Jorge, O.S.A. (1963/2002), *Chalma,* Orden de San Agustín, México.

12º (1969)

SODI PALLARÉS, Ernesto (1969), *Pinacoteca Virreinal de San Diego*, Populibros "La Prensa", México.

13º (1981)

CASTRO MORALES, Efraín y ALONSO LUTTEROTH, Armida (1981), *Churubusco. Colecciones de la iglesia y exconvento de Nuestra Señora de los Ángeles*, INAH / Dirección de Monumentos Históricos, México D.F.

14º (1981)

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique y MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. (1981), *Sevilla oculta. Monasterios y conventos de clausura*, Editor Francisco Arena Peñuela, Sevilla.

15º (1982)

BÁEZ MACÍAS, Eduardo (1982), *El edificio del Hospital de Jesús. Historia y documentos sobre su construcción*, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, Colección Monográficos de Arte nº6, México D.F.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

16º (1985)

BRAVO SANDOVAL, Silvia y PINEDA MENDONZA, Raquel (1985/1996), *Catálogos de Documentos de Arte. Volumen 7. Archivos de Notarías de la Ciudad de México. Protocolos II*, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, México D.F.

17º (1985)

MORALES, Alfredo J. y otros, *Inventario artístico de Sevilla y su provincia. Tomo II,* Ministerio de Cultura, 1985.

18º (1986)

VELÁZQUEZ CHÁVEZ, Agustín (1986), *La Pintura Colonial en Hidalgo en Tres Siglos de Pintura Colonial Mexicana,* Coordinación de Turismo, Cultura y Recreación del Gobierno del Estado de Hidalgo, Pachuca de Soto.

19º (1987)

MURIEL, Josefina (coord.) (1987), *Los Vascos en México y su Colegio de Vizcaínas*, CIGATAM / UNAM / Instituto de Investigaciones Históricas e Instituto de Investigaciones Estéticas, México D.F.

20º (1990)

GARCÍA SÁIZ, María Concepción y SERRERA, Juan Miguel (1990), "Aportaciones al catálogo de enconchados", *Cuadernos de Arte Colonial*, n.º 6, pp. 55-87.

21º (1991)

GÓMEZ EICHELMANN, Salvador (1991), *Historia de la pintura en San Luis Potosí,* Archivo Histórico del Estado, San Luís Potosí.

22º (1991)

GONZÁLEZ MORENO, Joaquín (1991), *Iconografía guadalupana en Andalucía*, Junta de Andalucía / Consejería de Cultura y Medio Ambiente / Asesoría Quinto Centenario, Jerez de la Frontera.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

23º (1991)

VARGASLUGO, Elisa y CURIEL, Gustavo (1991), *Juan Correa. Su Vida y su Obra. Cuerpo de documentos, Tomo III*, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, México D.F.

24º (1994)

VASGASLUGO, Elisa (1994), "La pintura de enconchados" en *México en el mundo de las colecciones de arte*, Azabache, México.

25º (1997)

MARTÍNEZ ALCALDE, Juan (1997), *Sevilla Mariana. Repertorio iconográfico*, Guadalquivir, Sevilla.

26º (1997)

MORALES BOCARDO, Rafael (1997), *El convento de San Francisco de San Luis Potosí: Casa capitular de la provincia de Zacatecas*, Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, San Luis Potosí.

27º (1998)

DUARTE, Carlos F. (1998), *Catálogo de obras artísticas mexicanas en Venezuela. Periodo hispánico*, IIE/UNAM, México.

28º (1998)

RUBIAL GARCÍA, Antonio (1998), "Civitas Dei et novus orbis. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 72, pp. 5-37.

29º (2001)

CUADRIELLO, Jaime (2001), *El Divino Pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial,* Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia Mexicana de Monterrey, México, pp. 116-118.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

30º (2002)

TORRES ARCINIEGA, María Noemí (2002), *Pinacoteca del Museo Regional Potosino. San Luís Potosí* (Folleto), CONACULTA - Instituto Nacional de Antropología e Historia, San Luis Potosí.

31º (2003)

MONTESDEOCA GARCÍA, Daniel (2003), "Retrato de San Simón de Rojas" en LAVANDERA, José (coord.), *La Huella y la Senda*, Viceconsejería de Cultura y Deportes / Diócesis de Canarias, Islas Canarias.

32º (2008)

SCHENONE, Héctor H. (2008), *Santa María: Iconografía del Arte Colonial.* Educa - Fundación de la Universidad Católica Argentina, Buenos Aires.

33º (2008)

MUES ORTS, Paula (2008), *La libertad del pincel: los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España,* Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

34º (2009)

BAREA AZCÓN, Patricia (2009), "La Virgen de Guadalupe de México, un patrimonio indiano en España" en SIGAUT, Nelly (Ed.), *Espacios y Patrimonios*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, pp. 65-84.

35º (2009)

MONTES GONZÁLEZ, Francisco (2009), "La Divina Pastora de las Almas. Una imagen sevillana para el Nuevo Mundo" en LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.), *Andalucía y América. Cultura Artística*, Editorial Universidad de Granada, Granada, pp. 99-136.

36º (2009)

MUES ORTS, Paula (2009), *El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados* (Tesis doctoral), Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

37º (2011)

FIGUEROA ESPARZA, Raúl (2011), *La religión católica a través de la pintura en el Aguascalientes virreinal. (1675-1821)* (tesis doctoral), Universidad Autónoma de Aguascalientes, Aguascalientes.

38º (2011)

GARCÍA LASCURAIN VARGAS, Gabriela (2011), "Noticias acerca de pinturas y pintores de enconchados en Oaxaca", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas 33*, n.º 98, pp. 249-265.

39º (2011)

HERNÁNDEZ SOUBERVIELLE, J. Armando (2011), "El celo espiritual y militar de la orden franciscana y la monarquía hispánica en una pintura de la Inmaculada de Pedro López Calderón", *Archivo Español de Arte,* vol. LXXXIV, n.º 336, pp. 337-354.

40º (2012)

BARBA JIMÉNEZ, Rogelio, CAMPOS CARRANZA, Rosalba, CASTAÑEDA DELGADO, María y GARCÍA FLORES, Ana Paula (2012a), *Virgen del Rosario. Obra de Pedro López Calderón. Templo de San Sebastianito (Informe de intervención. Septiembre 2011 – Julio 2012)*, Escuela de Conservación y Restauración de Occidente / Seminario - Taller de Restauración de Pintura de Caballete, Guadalajara.

41º (2012)

BARBA JIMÉNEZ, Rogelio, CAMPOS CARRANZA, Rosalba, CASTAÑEDA DELGADO, María y GARCÍA FLORES, Ana Paula (2012b), "El restaurador como detective: El caso de la Virgen del Rosario de Pedro López Calderón", *IX Foro Académico de ciencia, creación y restauración* (Comunicación), Escuela de Conservación y Restauración de Occidente, Guadalajara, pp. 1-7.

42º (2013)

OCAÑA, Sonia I. (2013), "Nuevas reflexiones sobre las pinturas incrustadas de concha y el trabajo de Juan y Miguel González", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 35, n.º 102, pp. 249-265.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

43º (2015)
FIGUEROA ESPARZA, Raúl (2015), *Los lienzos de nuestras almas. La religión católica a través de la pintura en el Aguascalientes virreinal. (1675-1821),* Editorial Publicia.

44º (2015a)
MONTES GONZÁLEZ, Francisco (2015a), "La pintura emblemática de la Divina Pastora en América" en MORALES FOLGUERA, José M., ESCALERA PÉREZ, Reyes y TALAVERA ESTESO, Francisco J. (eds.), *Confluencia de la imagen y la palabra. Emblemática y artificio retórico*, Universitat de València / Anejos de Imago, Valencia, pp. 387-402

45º (2015b)
MONTES GONZÁLEZ, Francisco (2015b), *Sevilla guadalupana. Arte, Historia y devoción*, Diputación de Sevilla, Sevilla.

46º (2018)
INSAURRALDE CABALLERO, Mirta Asunción (2018), *La pintura a inicio del siglo XVIII novohispano. Estudio formal, tecnológico y documental de un grupo de obras y artífices: Los Arellano* (Tesis doctoral), UNAM, México D.F.

REFERENCIAS DIGITALES A PEDRO LÓPEZ CALDERÓN

-ARTNET, "Portrait de l'archevêque de Mexico, Don Manuel Rubio y Salinas". En: http://www.artnet.com/artists/pedro-lopez-calderon/portrait-de-larchevêque-de-mexico-don-manuel-5Kb8ODNUiDqWq39rpSgH8w2 (Fecha de consulta: 10/02/2019).

-ARTNET, "Saint Michel triomphant, entouré d'anges". En: http://www.artnet.com/artists/pedro-lopez-calderon/saint-michel-triomphant-entouré-danges-A3aGaCRdeeXYfa0FcD6_7w2 (Fecha de consulta: 21/09/2017)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-ARTNET, “The penintent Magdalen” a. En: http://www.artnet.com/artists/pedro-lopez-calderon/the-penitent-magdalen-IYYEo1vxYZ-ga1hGxs4dww2 (Fecha de consulta: 21/09/2017)

-ARTNET, “The penitent Magdalen” b. En: http://www.artnet.com/artists/pedro-lopez-calderon/the-penitent-magdalen-y3MBrvzMufxckjGZfCxDAQ2 (Fecha de consulta: 11/02/2019)

-CONDE DE SELVA NEVADA, “Oaxaca barroco”. En: http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=751202&page=12 (Fecha de consulta: 21/09/2017)

-CORVERA POIRÉ, Marcela, “Death of Monica”. En: PESSCA, https://colonialart.org/archives/subjects/saints/individual-saints/augustine-of-hippo#c254a-1647b (fecha de consulta: 20-02-2019)

-GUERRERO ROMERO, Javier, “Un patrimonio desconocido”. En: http://www.elsiglodedurango.com.mx/noticia/10550.un-patrimonio-desconocido.html (Fecha de consulta: 16/11/2017).

-LATINAMERICANART, “Pedro López Calderón”. En: https://www.latinamericanart.com/es/obras-de-arte/pedro-lopez-calderon-saint-michel-triomphant-entoure-danges.html (Fecha de consulta: 19/12/2018).

-MUTUALART, “Calderón-Saint Michel”. En: https://www.mutualart.com/Artwork/Saint-Michel-triomphant--entoure-d-anges/FFA34A10AB2D9F9E (Fecha de consulta: 19/12/2018).

-SETDART, “Santa María Egipciaca”. En: https://www.setdart.com/subasta/popup/cat=26/pintura-de-alta-época/pid=350818594.html (Fecha de consulta: 04/01/2018).

-WIKIPEDIA, “Pedro el Mudo”. En: https://es.wikipedia.org/wiki/Pedro_el_Mudo (Fecha de consulta: 11/02/2019)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.2. Revisión bibliográfica y análisis de la fortuna crítica de Pedro López Calderón

Acercarse a Pedro López Calderón a través de lo que otros autores han escrito sobre él resulta un ejercicio de interés tanto por lo que podemos aprender sobre el pintor como por lo que nos revela sobre nuestra propia disciplina. La presencia de Pedro López Calderón en la bibliografía ha sido, según lo introducido, dispersa, variada y confusa; lo mismo que ocurre con la propia información por ella recogida. No obstante, podemos establecer una serie de categorías para proceder de manera más clara a su análisis, atendiendo a la propia naturaleza de los textos en cuestión y de la información que en función de ello nos presentan.

El primer grupo de publicaciones corresponde, por lógica temporal y relevancia, a un conjunto de textos que, pertenecientes a los albores del desarrollo moderno de nuestra disciplina, constituyeron las bases de la historia del arte novohispano. Textos de carácter enciclopédico que acumularon y organizaron el saber histórico sobre este ámbito, y que han sido herramientas de trabajo esenciales para el desarrollo de todo el porvenir disciplinario.

Escuetas pero trascendentales fueron las primeras referencias publicadas. La primera de ellas fue, además, puramente fortuita. En su *Diálogo sobre la historia de la pintura en México* (primera edición de 1872), José Bernardo Couto introduce como anécdota el hallazgo de una (Santa) *Cena* de Pedro López Calderón en el convento de San Fernando de la Ciudad de México mientras se encontraba buscando otro cuadro con la misma temática en aquel antiguo colegio franciscano. Advirtió entonces que "la que aquí enseñan, y está ahora en un claustro de arriba, junto a la puerta de la entrada de la sala de recibir, es obra de Pedro López Calderón, ejecutada en 1728, y firmada de su mano; de mediano mérito" (Couto, 1872/1947: 77).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La repercusión de esta breve cita fue grande (por la autoridad de la fuente), hasta el punto de que esta *Cena* es una de las obras más repetidas por los autores que han querido compilar el trabajo de López Calderón. Sin embargo, Couto fue el único autor que la vio con sus propios ojos, remitiendo todos los posteriores directa o indirectamente a su cita. La obra debió extraviarse en alguno de los avatares históricos sufridos por este importante y maltratado complejo, que llevó incluso a la demolición parcial del convento y sus históricos claustros (en los que fue vista la obra) "en los años treinta (s. XX), cuando aún quedaba mucho" (Tovar, 1990: 47). Quizá por ello Manuel Toussaint solo indica que la obra *existía* (Toussaint, 1948/1999: 125 y Toussaint, 1965/1990: 152), aportando un matiz en la conjugación verbal que algunos autores contemporáneos confunden al tenerla por *existente* (Hernández, 2011: 342). Buscada en profundidad en el marco de la presente investigación, no se localizó ni la dicha *Cena* ni obra alguna de López Calderón entre los ricos fondos patrimoniales que aún conserva la nueva casa de la comunidad franciscana, que tampoco mantiene recuerdo de la misma. Faltan por revisar los lienzos que, según algunos testimonios, se conservan enrollados en el coro del templo de San Fernando (inaccesible a fechas de la investigación por afectaciones estructurales de origen sísmico) tras salvarse del incendio que afectó dicho lugar el 11 de febrero de 1971[17].

Por su parte, Agustín Fernández Villa, en sus *Breves apuntes sobre la antigua escuela de pintura en México* (primera edición en 1884), vuelve a citar la misma *Cena*, calificándola como Couto "de mediano mérito". Y añade noticia "de una Santa Ana que he visto en esta ciudad, que también es de muy poca importancia" (Fernández, 1884/1990: 29). Lamentablemente, tampoco se ha podido localizar esta obra para evaluar lo adecuado de este juicio de valor (aunque sí un *San Joaquín* que le hacer pareja). Pero sirve el comentario, de por sí, para empezar a constatar la escasa fortuna crítica recibida por el autor para estas fechas.

Hubo que esperar a 1948 para que Manuel Toussaint, en su manual de *Arte Colonial en México,* realizara un nuevo ejercicio de aproximación al autor. Dentro del apartado de "Astros de segunda magnitud" de la pintura barroca en México, reúne, en un único párrafo, toda la información que conoce sobre el pintor. Recopila las citas de Couto y Fernández Villa y aporta referencia a dos nuevas obras y a un aprecio de pintura

[17] Agradecimientos al Dr. Jaime Cuadriello por sus anotaciones a este respecto.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(Toussaint, 1948/1990: 125). Deteniéndonos en el *San Antonio de Padua* del templo de Regina, observamos que lo data en 1731, cuando la inscripción autógrafa presenta con perfecta claridad la fecha de 1719. Este pequeño error nos sirve para recalcar la necesidad de consultar las obras y fuentes primarias de manera directa, señalando cómo algunos autores, ante lo desconocido y poco discutido del caso, han repetido con frecuencia algunos datos equívocos como el de este ejemplo.

En lo relativo a las fechas, podemos señalar un nuevo apunte destacado entre las aportaciones de estos autores. Agustín Fernández Villa cita a Pedro López Calderón en el capítulo que dedica a los pintores del siglo XVII (1884/1990: 29). Manuel Toussaint, no obstante, le discutirá esta datación considerando que "El señor Villa lo clasifica erróneamente como del siglo XVII. Sin embargo Couto ya lo cita en su época exacta", que a su juicio era el primer tercio del siglo XVIII (1965/1990: 150 y 152). Pero la opinión de Toussaint tampoco se ajusta, como ya sabemos, al espectro cronológico real, que la presente tesis doctoral tiene constatado al menos entre 1681 y 1734. No obstante, el prestigio del autor ha convertido su propuesta en la más asentada entre los autores que le siguieron, si bien con ciertas variaciones que iremos presentando en sus casos más significativos.

Otro aspecto fundamental en las aproximaciones a Pedro López Calderón a lo largo de la historia han sido las dudas planteadas respecto a si se trata o no del mismo Pedro Calderón que aparece -sin el primer apellido- firmando buena parte de las obras y documentos. Cabe aquí mencionar de nuevo a Manuel Toussaint (en los textos que nos ocupan) como promotor de este debate. Así lo planteó ya en 1945, con cierta levedad, al observar que "Pedro Calderón […] Parece ser el mismo pintor Pedro López Calderón que menciona Couto" (1948/1990: 125). Y para 1965 refuerza esta consideración dual al citar y tratar a "Pedro Calderón" y a "Pedro López Calderón" como autores diferenciados, si bien aclara ignorar "si será el mismo artista que se llama Pedro López Calderón, del que habla Couto y a quien consagramos un artículo especial" (1965/1990: 150 y 152).

La presente tesis doctoral pretende aclarar esta discusión -mantenida hasta fechas recientes (García Lascurain, 2011: 264)-, con argumentos sólidos y definitivos que plantearemos particularmente a raíz del estudio de sus firmas autógrafas. No obstante, también quiere constatar que la pregunta de Manuel Toussaint fue oportuna en su

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

contexto y tenía sentido a partir de la información que, hasta la fecha, se manejaba sobre el artista. Cabe, además, señalar el extraordinario valor de las aportaciones que realiza este autor para el conocimiento de Pedro López Calderón; particularmente en *Pintura Colonial en México*, cuando suma tres nuevas referencias al catálogo de su obra, compila las anteriores, y añade diversas citas sobre su labor como valuador de obras de arte. Los dos párrafos que le dedica en esta obra han sido, por mucho tiempo, la referencia más extensa y conocida historiográficamente respecto al trabajo de López Calderón.

La presente tesis doctoral quiere reconocer su valor y el de todas estas aportaciones clásicas y pioneras, sin dejar de constatar por otro lado que, pese a su valor y prestigio, no están faltas de prejuicios e incorrecciones. Habiendo sido en gran parte superadas por el lógico progreso del conocimiento, deben, pues, tomarse con cautela.

Dentro del mismo conjunto de referencias generalistas, encontramos otro segundo grupo de trabajos en los que la presencia de Pedro López Calderón es mínima o inexistente. Así, por ejemplo, manuales clásicos como el de George Kubler y Martín Soria no realizan ningún tipo de cita a nuestro protagonista (Kubler y Soria, 1959), y en otros como los de Manuel G. Revilla o Sylvester Baxter la referencia se reduce al mero nombre del autor, recogido en compendios de pintores conocidos (Revilla, 1893/2006: 162 y Baxter, 1932: 74).

El olvido o limitado protagonismo de Pedro López Calderón en estas fuentes es lógico, teniendo en cuenta que las mismas, en su afán por catalogar las principales etapas, artistas y obras del arte novohispano, se rigen por los cánones de calidad convencionales para la disciplina en su época. Y bajo estos, el trabajo de Pedro López Calderón no resultaba de un especial mérito o interés. Menos aún atendiendo a los casos específicos que -para la fecha- se conocían y nombraban del autor, no tratándose de los más destacados.

Una vez asentadas las bases generales para el conocimiento de la pintura virreinal, fueron cobrando una importancia cada vez mayor otro tipo de estudios con carácter más específico. Aportaciones parciales y/o trasversales que, no obstante, también han permitido completar en buena medida lo que conocemos acerca de Pedro López Calderón, sacando a la luz, de manera muchas veces fortuita, determinadas obras o algunos aspectos específicos de su producción o de su vida.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Podemos comenzar a citar, por su relevancia, las aportaciones realizadas por Abelardo Carrillo y Gariel; particularmente en *Autógrafos de pintores coloniales*. Este estudio y catálogo de firmas autógrafas de pintores novohispanos recogió hasta cinco obras nuevas de Pedro López Calderón: la *Virgen de Valvanera* y el *Santo Cristo de Chalma*, en los museos de Churubusco y Nacional de Historia (Ciudad de México); dos ejemplares identificados como *Retrato y traje de Cristo según San Lucas* (templo de Jesús y anexo al templo de Loreto. Ciudad de México), y la por él denominada *Virgen del Carmen y Santa Rosa de Lima* (Exconvento de Acolman, Estado de México). De las dos últimas ya había avanzado noticia en *Técnica de la Pintura de Nueva España* (1946: 140 y 147), llamando respecto a ello nuestra atención el hecho de que Manuel Toussaint no exponga conocimiento de ninguna de las mismas cuando más de una década después publica *Pintura Colonial en México*.

Según veremos detenidamente en sus respectivos análisis, algunas de las obras citadas primeramente por Carrillo y Gariel se encuentran entre lo más destacado de la producción de López Calderón. No obstante, el carácter focal de su publicación no le llevó a emitir juicios de valor respecto a las mismas, centrándose en el estudio exclusivo de sus firmas autógrafas. La *Virgen del Carmen de la ciudad de Guatemala* citada en 1946 es la misma *Virgen del Carmen y Santa Rosa de Lima* que él mismo recoge, bajo dicho nombre, en 1953. Una obra destacada en su producción pero muy poco conocida, de la que aquí encontramos su única referencia.

Algo parecido ocurre respecto a las "varias réplicas de los cuadros que muestran la 'forma y el traje' de Cristo y de la Virgen conforme a lo que escribió San Anselmo, y el retrato que pinto san Lucas" (Carrillo, 1946: 177). Respecto a estas, el mismo autor recoge en 1953 los datos relativos a dos ejemplares de Cristo, que desafortunadamente no hemos podido localizar. Cabe la posibilidad, no obstante, de que la referencia que ubica en el Templo de Jesús como *Retrato y traje de Cristo según san Lucas* sea en realidad el de la Virgen que hoy se conserva en las oficinas del hospital anexo, habiendo errado así el autor al nombrarlos.

Por último, cabe señalar como otro detalle significativo el hecho de que Abelardo Carrillo y Gariel también cite de manera duplicada al pintor en el índice de autores que incorpora

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Autógrafo de pintores coloniales. Así, refiere a "Calderón, Pedro. México, 1721" (1953/1972: 152) y a "López Calderón, Pedro. México, 1919-1755" (1953/1972: 158), sumando a la confusión en sus apellidos unas fechas de trabajo distintas, y, además, poco acertadas.

Otro de los estudios que más aportaron al conocimiento de Pedro López Calderón fue el que Elisa Vargaslugo y Gustavo Curiel (coords.) dedican -paradójicamente- a otro pintor novohispano: Juan Correa. En este monumental estudio monográfico se realizó una importante labor de archivo, que dio a conocer, de manera fortuita y a través de distintas escrituras notariales, aspectos relevantes en la biografía del pintor que nos ocupa. Es el caso de su vinculación a la orden de San Agustín como terciario de hábito exterior, o de su labor como diputado mayor de la cofradía de Nuestra Señora del Socorro del gremio de pintores (1991: 185 y 218). En el mismo cuerpo de documentos se hace referencia a un Pedro Calderón como testigo en diferentes actas notariales de 1705 relacionadas con Juan Correa (1991: 128, 131 y 136). Se realiza un análisis detenido de todas estas fuentes primarias en su correspondiente capítulo, a cuya consulta remitimos. Como último detalle respecto a esta obra magna, llamamos la atención sobre una nota al pie de la página 185, en la que se añade: "De este pintor se conserva una serie que representa a los Doctores de la Iglesia, en el Museo Nacional del Virreinato de Tepoptzotlán" (1991: 185). Una serie no localizada, cuya existencia no recogen los catálogos de la institución ni conocen sus propios conservadores (consultados para la ocasión), y que debió ser confundida con los cuatro Doctores pintados por Diego Calderón en 1672 (Alarcón y García. 1994: 139-140).

En una casuística similar a la planteada por la referencia anterior, otros estudios han ido citando la figura de Pedro López Calderón a raíz de su aparición en documentación histórica aparecida al caso de otras investigaciones. Publicaciones con el mismo carácter de monografía artística, en casos como las tesis doctorales sobre José de Ibarra (Mues, 2009) y sobre los Arellano (Insaurralde, 2018). O bien con un enfoque más amplio sobre el contexto de la pintura novohispana (Mues, 2008) o focalizadas exclusivamente en el caso de la documentación notarial (Bravo y Pineda, 1985). Todas estas referencias son abordadas con detalle en el capítulo correspondiente a las fuentes primarias (Anexo I), al que derivamos nuevamente para no repetir informaciones.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

De gran interés fue el descubrimiento de una faceta hasta entonces desconocida en Pedro López Calderón: su labor como pintor de enconchados. Fueron María Concepción García Sáiz y Juan Miguel Serrera los primeros en dar a conocer una pintura del *Nacimiento de la Virgen*, con incrustaciones de concha, firmada por el pintor en 1723 (García y Serrera, 1990: 66-72). Otros expertos en la materia, posteriormente, han ido trabajando sobre esta misma referencia (Vargaslugo, 1994: 120; García Lascurain, 2011: 264; Ocaña, 2013: 128 y cat. 19). Pero, paradójicamente, esta distintiva faceta profesional ha pasado prácticamente inadvertida para el resto de expertos que han citado a López Calderón fuera de este ámbito.

Aunque no hemos podido localizar el referido enconchado (en colección particular), el solo conocimiento de su existencia es relevante, puesto que nos revela una interesante cualidad de Pedro López Calderón que ha de seguir investigándose. Téngase en consideración, además, que la nómina de pintores de enconchados de la que se tiene constancia es bastante reducida, siendo únicamente ocho los que se conocen con certidumbre. Según Elisa Vargaslugo: "Tomás González de Villaverde, Miguel González, Juan González de Mier, Antonio de Santander, Nicolás Correa, Agustín del Pino, Pedro López Calderón y Rudolpho" (Vargaslugo, 1994: 120). Entre estos, Pedro López Calderón destacaría, junto a Nicolás Correa, por la tardía práctica de esta técnica, más propia del XVII y decaída con el cambio de gusto dieciochesco, posible razón por la que a penas debió cultivarla.

Por lo general, en lo relativo a Pedro López Calderón, los expertos y expertas en el trabajo de enconchados se han adentrado poco en la figura del autor, señalando que "es muy poco lo que se conoce de su vida" (García y Serrera, 1990: 66). Se han ocupado exclusivamente del análisis de la única obra que se le conoce con esta técnica (*Nacimiento de la Virgen*), y, en base a ella, han realizado distintos juicios de valor. Así, lo tienen por un pintor muy apegado a la tradición del siglo XVII, que gusta de recrearse en los aspectos anecdóticos y que realiza composiciones mucho más equilibradas que sus compañeros (García y Serrera, 1990: 66).

En el 2011, Gabriela García Lascurain Vargas marcó la diferencia en estos estudios al realizar una serie de aportaciones que han sido claves para el conocimiento de una parte importante de la biografía de López Calderón: su actividad en Oaxaca durante las décadas

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

finales del siglo XVII. Aportó la referencia de dos de las tres cartas de aprendices que le conocemos: las de Marcial Riaño en 1692 y Antonio Delgado en 1698. Ambas serán analizadas con minuciosidad en el apartado correspondiente de la presente tesis doctoral, junto con el resto de documentos que, por nuestra parte, hemos conseguido reunir de esta época.

También debemos a la misma autora el conocimiento de otra referencia fundamental: el texto inédito de José Francisco Bonequi titulado *Noticias sobre los pintores y escultores que han ejecutado obras en la capital y en algunos lugares del estado de Oaxaca* […]. Debemos este manuscrito, fechado en 1862, a quien fuera catedrático de dibujo en el Instituto de Ciencias y Artes del estado de Oaxaca y buen conocedor del patrimonio de la región. Aunque Gabriela García Lascurain cita el documento en la Biblioteca Francisco de Burgoa (Centro Cultural Santo Domingo, Oaxaca), dentro del fondo Luis Castañeda Guzmán (con signatura "doc. Inédito 36/539 c.19"), en la actualidad este se custodia -junto a todo el citado fondo- en la biblioteca de investigación Juan Córdova del Centro Cultural San Pablo de la misma ciudad. Allí se ha podido consultar junto con una transcripción mecanográfica de 1938, a cuya paginación referimos.

La entrada que Bonequi dedica a López Calderón en la primera página de su escrito dice: "CALDERÓN, famoso pintor, se ignora su procedencia; pero existen sus pinturas con mucha abundancia y de mucho mérito". Palabras breves, pero de mucha importancia, que difieren rotundamente de la percepción histórica que hasta la fecha se había mantenido sobre Pedro López Calderón. Dieron la clave para iniciar la investigación en torno al trabajo oaxaqueño de este pintor, cuyos resultados se exponen en distintos momentos de esta tesis doctoral y han permitido establecer una visión mucho más completa de su trayectoria profesional y de su propia identidad artística.

El mismo texto de José Francisco Bonequi vuelve a mencionar a Pedro López Calderón en su página tercera, cuando, hablando del convento de San Francisco de Oaxaca, dijo conocer: "En el claustro bajo de este convento toda la vida de San Francisco y un martirio de los religiosos de esta orden. Son pinturas de Calderón". Nada se ha encontrado, lamentablemente, de esta serie conventual que se da por perdida, aunque añadimos algunas consideraciones al respecto en el análisis que le dedicamos a los retratos de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

mártires franciscanos *San Felipe de Jesús* y *San Martín de Aguirre* conservados en San Luis Potosí.

Como hiciera Bonequi en Oaxaca durante el siglo XIX, más de un siglo después, y particularmente durante los últimos años, distintos historiadores han seguido aportando datos para el conocimiento de la obra de Pedro López Calderón desde sus respectivos ámbitos locales o regionales. Cuando se trata de estudios generales que catalogan la obra de una determinada región, su aproximación suele limitarse a la identificación o análisis breve de las obras, sin profundizar en lo relativo al autor (al menos, para el caso de López Calderón). Así ha ocurrido en diversos lugares de la geografía mexicana, como San Luís Potosí (Gómez, 1991), Aguascalientes (Figueroa, 2011 y Figueroa, 2015) o Pánuco del Coronado, en Durango (Guerrero: referencia web). También en el caso de la *Virgen de Valvanera* ubicada en Caracas, Venezuela (Duarte, 1998). Se precisará el calado de dichas aportaciones al analizar las distintas obras a las que cada texto refiere.

Por su particularidad y trascendencia, trataremos con especial énfasis el caso de las publicaciones vinculadas a Sevilla y su provincia. Destaca al respecto, para empezar, la propia ubicación de las obras, que nos confirma la difusión internacional del trabajo de López Calderón: un maestro pintor valorado más allá de las fronteras de Nueva España (asunto que más adelante se detalla en un apartado propio). En segundo lugar, destaca el elevado número de estas publicaciones, habiendo localizado hasta un total de nueve textos con mención a Pedro López Calderón en el contexto hispalense. Seis de ellos abordan, de manera más o menos específica, el caso de las copias de la *Virgen de Guadalupe* localizadas en distintos enclaves de la provincia sevillana. Así, las guadalupanas de López Calderón han ido apareciendo, mediante citas esporádicas y breves, en estudios del patrimonio conventual de las clausuras hispalenses (Valdivieso y Morales, 1981: 123), o en el *Inventario artístico de Sevilla y su provincia. Tomo II* (Morales y otros, 1985: 308). Pero fue Joaquín González Moreno el primero en dejar constancia de este importante segmento de la producción de López Calderón, en el primer catálogo de *Iconografía guadalupana* que realiza ya en 1959. Citó entonces seis efigies de la Virgen de Guadalupe firmadas por nuestro protagonista, variadas en su formato y diseño, y localizadas en colecciones particulares o conventuales de la ciudad y provincia de Sevilla (González, 1959: 21, 51, 52, 70, 86 y 87). En 1991 volvió a repetir, con pocas variaciones, las mismas referencias (González, 1991: 21, 36, 37, 45, 77, 78).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Sin detenernos por el momento en las particularidades de cada caso -que son de interés-, adelantamos, por su relevancia, el hecho de que Joaquín González llegue a considerar a López Calderón como cabeza de una escuela propia de guadalupanas, caracterizada por el uso de medallones ovalados y antagónica a la de Antonio de Torres (González, 1959: 21). Su desarrollo se habría producido a partir de 1730, lo que contrasta con el cese de la actividad del autor hacia 1734 propuesto por este estudio. Añade también Joaquín González una curiosa nota sobre Pedro López Calderón, pintor mexicano del que "pocas noticias biográficas y artísticas tenemos" (González, 1959: 86). Da por probada su gran devoción a la Madre del Creador, atribuyendo a su pincel imágenes de Nuestra Señora del Carmen, de la Merced, de Loreto, de la Luz, del Refugio y del Rosario. Como fuente para estas referencias cita a Abelardo Carrillo y Gariel (Carrillo, 1953: 141), pero interpreta mal a este autor, que, aunque nombra tales advocaciones en la misma página, no las está atribuyendo a López Calderón. Ha de cuidarse el lector de este texto de repetir dicho error, pero puede dar por válida la supuesta devoción mariana del pintor. Esta se puede intuir por su creación de otras efigies marianas y, más aún, de su destacada participación en la cofradía de Nuestra Señora del Socorro del gremio de pintores, a cuya imagen titular se sabe que realizó diversas donaciones.

Después de González, otros textos se han acercado a las efigies guadalupanas en España, citándose de nuevo alguna de López Calderón en el propuesto por Patricia Barea Azcón (Barea, 2009: 77). Pero entre todos estos estudios destaca, indiscutiblemente, el trabajo de Francisco Montes, que revisa el catálogo de efigies guadalupanas en Sevilla con gran profundidad y rigor, actualizando la información, ampliándola, y ofreciendo nuevas lecturas. En lo relativo a Pedro López Calderón, pone al día las referencias conocidas, que en algunos casos habían cambiado de ubicación, y en otros no se han vuelto a localizar. A diferencia de lo propuesto por Joaquín González, Francisco Montes observará "numerosas similitudes existentes con los modelos de Antonio de Torres" al que iguala en muchos aspectos que se detallan (precisión en el dibujo, dominio del color, armonía de las formas, disposición de la guirnalda floral, etc.). Como rasgos propios, le atribuye un "alargamiento de las figuras, situadas en unas cartelas "sobredimensionadas", y unos rasgos faciales muy particulares que 'afean' los rostros de la Virgen y el ángel" (Montes, 2015b: 213).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Digno de mención resulta también, en este mismo estudio del profesor Montes, el acercamiento realizado a la figura de López Calderón. Pues, aunque los datos biográficos reunidos son pocos y conocidos, su sola existencia resulta excepcional. Hasta la fecha, los distintos autores que habían abordado las guadalupanas de López Calderón ubicadas en España nunca se habían detenido a ello. Y a su vez, los historiadores mexicanos no tenían o no habían dejado constancia de conocer estas obras localizadas allende sus fronteras. Además, en lo relativo al juicio crítico aportado, Francisco Montes se sumará con coherencia a una corriente de opinión que, a raíz de los últimos hallazgos realizados, está empezando a reivindicar el valor de la obra de Pedro López Calderón en cuanto a su interés iconográfico, así como a reconsiderar el papel jugado por dicho pintor dentro del círculo de pintores mexicanos entre los que se engloba (Montes, 2015b: 213).

Otra aportación de relevancia desarrollada por Francisco Montes respecto al trabajo Pedro López Calderón fue el estudio de otra interesante obra del autor ubicada en Sevilla: la *Divina Pastora* del convento capuchino hispalense. La primera y más completa referencia data de 2009 (Montes, 2009: 104), y la vuelve a citar para 2015 (Montes, 2015a: 389). En ambas la obra aparece citada como un cobre, aunque al ser descolgada para su fotografiado en la presente investigación se observó que se trata de un lienzo al uso.

Otra poderosa imagen mariana retratada por Pedro López Calderón, que ha llamado la atención de los investigadores, ha sido su *Retrato, forma y traje de la Santísima Virgen* […]. Será Héctor H. Schenone quien le preste mayores atenciones en su obra *Santa María: Iconografía del Arte Colonial* (Schenone, 2008: 144-145). Pero el caso ya había sido citado escuetamente por Abelardo Carrillo y Gariel en *Técnica de la Pintura de Nueva España* (1946: 177) y por Eduardo Báez en su estudio sobre *El edificio del Hospital de Jesús* […] (1988: 88 y 95).

Este último caso nos adentra, además, en el siguiente grupo de publicaciones que han dado a conocer distintos trabajos de Pedro López Calderón: los catálogos y/o estudios de distintas colecciones artísticas. Estas pueden pertenecer a museos, colecciones conventuales, u otro tipo de instituciones civiles, como el citado *Hospital de Jesús* o el cercano *Colegio de Vizcaínas*. Este importante centro educativo del México virreinal atesora un importante acervo artístico entre el que descubrimos una *Virgen de los Dolores* firmada por Pedro Calderón. Su rúbrica y autoría fue revelada a raíz de su última

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

restauración, pero para fecha de publicación del catálogo se tenía por obra anónima (Muriel, 1987: 245).

Por su temática religiosa y círculo clientelar, será mucho más frecuente que las obras de Pedro López Calderón se encuentren en instituciones conventuales o en museos que recogieron el legado de las mismas. La pequeña publicación dedicada al santuario de Chalma por el fraile Jorge Ayala (O.S.A.) dejó constancia de un conjunto de obras fundamental en la trayectoria de López Calderón: su ciclo sobre *La vida de San Agustín*. Aunque no realiza un estudio detallado de los lienzos, sí que aporta algunos datos fundamentales para el conocimiento de la serie, como el registro de los donativos que la sufragaron y que nos permiten datarla hacia 1704 (1968/2002: 60-61). Curiosamente, pese a la relevancia de este ciclo y del enclave en el que se ubica, su autoría es escasamente conocida, dada la poca difusión de esta pequeña autoedición más devota que académica.

Otro de los conventos para los que más debió trabajar Pedro López Calderón fue el de San Francisco en San Luís Potosí. Rafael Morales Bocardo compendia, en su estudio sobre la historia y colecciones de esta importante casa capitular franciscana, algunas notas sobre Pedro López Calderón, dentro del apartado dedicado a "Otros pintores del siglo XVIII". Supone que debió existir allí un bien nutrido número de lienzos de este autor, de los que solo se conservan los que lista. En la sacristía del templo, los retratos de los protomártires del Japón san Felipe de Jesús y Martín de Aguirre (dando a este último por beato cuando el propio lienzo lo cita coherentemente como santo). Y dentro de las instalaciones del convento que hoy son Museo Regional Potosino, da cuenta del ciclo de *La vida de la Virgen* por los cuatro lienzos que se conservan y alguna documentación histórica (Morales, 1997: 490).

Salvador Gómez Eichelmann ya había dejado constancia de estas obras en su *Historia de la pintura de San Luis Potosí*, antes referido entre los estudios regionales (Gómez, 1991b), y María Noemí Torres Arcieaga vuelve a citarlos en el breve folleto en que presenta la colección de esta pinacoteca (Torres, 2002: 5).

Algunas publicaciones nos dejan, a su vez, constancia, de la propia evolución de las instituciones museísticas que acogen o acogieron obra de Pedro López Calderón. Ocurre

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

así con el catálogo de la extinta Pinacoteca Virreinal de San Diego (Sodi, 1969) o con el del exconvento de Nuestra Señora de los Ángeles de Churubusco (Castro y Alonso, 1981: 245). La conversión de este último exconvento franciscano en Museo Nacional de las Intervenciones ha dejado fuera de la lógica del discurso museográfico a la *Virgen de Valvanera* de López Calderón. Y así, pese a la calidad de esta obra, la encontramos almacenada y fuera de exposición, en un destino lamentablemente compartido por otros excelentes trabajos del pintor custodiados por instituciones museísticas. Es también el caso del *Señor de Chalma* en el Museo Nacional de Historia – Castillo de Chapultepec o de la *Virgen del Carmen de Guatemala* del Exconvento de Acolman.

El retrato de la patrona de la Rioja sí ha sido expuesto en alguna exposición temporal organizada por el propio museo (*Imágenes de la Virgen. Colección Churubusco, siglo XVI-XVIII*. Museo Nacional de las Intervenciones – INAH, de noviembre de 2012 a mayo de 2013). Y con motivo de *La Huella y la Senda*, una ambiciosa muestra de arte sacro organizada por la Diócesis de Canarias (entre 2004 y 2005, con distintas sedes), se dio a conocer un peculiar trabajo de restauración realizado por Pedro López Calderón sobre un *San Simón de Rojas* de Pedro el Mudo, hoy en colección particular canaria (Montesdeoca, 2003). También debemos señalar la referencia al *Retrato, forma y traje de la Virgen* conservado en el Hospital de Jesús que se incluye en el catalogo de otra muestra temporal: la titulada *El Divino Pintor, la creación de María de Guadalupe en el taller celestial* y organizada por el Museo de la Basílica de Guadalupe y el Museo de Historia Mexicana de Monterrey. La mención a López Calderón es aquí indirecta, pues se introduce al hilo del análisis de otro retrato semejante, con el que se asocia (Cuadriello, 2011: 116-118).

Como último conjunto de publicaciones cabe señalar, incidiendo en su importancia, aquellas que han abordado de manera específica y en profundidad el estudio de una obra concreta del autor. Bien sea el caso de un nuevo hallazgo o bien aportando una nueva interpretación a un trabajo ya conocido. Hablamos fundamentalmente de dos contribuciones -ambas recientes- a las que se sumará próximamente el artículo sobre el lienzo de *San Ciriaco y santa Paula, patronos de Málaga*, firmado por el que escribe (Mayorga, 2019).

La primera y más importante de estas publicaciones fue el artículo que J. Armando Hernández Soubervielle le dedica en exclusiva al análisis del lienzo que titula e interpreta

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

como *El misterio de la Inmaculada Concepción* (2011). Esta compleja y monumental pintura alegórica se encuentra en la sacristía de la iglesia de San Miguel en Mexquitic (San Luis Potosí), y ya había sido interpretada como una anónima *Alegoría de la Jerusalén celeste y la orden franciscana* por Antonio Rubial García (1998: 28-30). Además de aportar una nueva lectura del lienzo, el profesor Hernández Soubervielle revela por primera vez la autoría y fecha de la pieza, una vez localiza en ella la firma de López Calderón. Pasa entonces a realizar una de las aproximaciones más valiosas y completas de las realizadas a este autor (hasta la presente), habiendo sido a su vez la referencia para el resto de aportaciones de rigor que le han seguido (Barba, Campos, Castañeda y García: 2012 y Montes: 2015).

Respecto a la biografía, radica al maestro pintor en México a principios del siglo XVIII, desconociendo su trabajo en Oaxaca durante las décadas finales del XVII. Da cuenta de su papel en la cofradía de Ntra. Sra. del Socorro del gremio de pintores y de su vinculación como terciario a la orden de San Agustín. Y, además, recoge las labores como valuador de arte que ya adelantara Toussaint.

Corto resulta el catálogo de obras que llega a reunir, sumando hasta seis con la que ocupa su artículo, pero la ubicación de las mismas le lleva a afirmar que "López Calderón al parecer encontró un nicho de trabajo en el norte del virreinato y en especial con la orden franciscana" (Hernández, 2011: 342). La presente tesis doctoral matiza sustancialmente ambas afirmaciones, ampliando el ámbito de trabajo de este pintor a regiones tanto del norte como del sur del virreinato, y aportando destacados trabajos para otras órdenes como la de San Agustín. Con todo, se reconoce el valor de este primer esfuerzo por reconstruir el ámbito laboral del pintor, al que se suma el de su también novedosa opinión acerca del grupo de maestros con los que pudo convivir. Señala en este punto (con pocas explicaciones) a Miguel Cabrera, Antonio de Torres y -por extensión de este- a los pintores Juan y Nicolás Rodríguez Juárez, además de a Juan Correa.

De gran interés resultó también el hallazgo de otra pieza inédita de Pedro López Calderón: una *Virgen del Rosario* encontrada en 2003, enrollada y en pésimas condiciones de conservación, en las escaleras del campanario del templo de San Sebastianito de Tlaquepaque (Jalisco). La obra ha sido, por fortuna, sometida a una intensa, extensa y excelente restauración por parte de los estudiantes del seminario-taller de pintura de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

caballete la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente (Guadalajara). Esta intervención no solo ha devuelto el esplendor al otrora maltrecho lienzo, sino que ha propiciado un completo estudio técnico, histórico y artístico del mismo.

Algunos de los implicados en todo este proceso recopilaron y presentaron los avances realizados para 2012 (Barba, Campos, Castañeda y García, 2012a y 2012b). Entre las aportaciones de su informe de trabajo y del texto que difunde algunos de sus resultados, destacan los relativos al estudio técnico especializado propio de esta disciplina, pero también la aproximación que realizan al autor -cuya firma se descubre en el proceso de restauración- y particularmente al conjunto de su producción. La mayoría de los datos biográficos aportados proceden (aunque no siempre se cita claramente) de lo compilado por Hernández Soubervielle. Pero destaca particularmente el número de obras que consiguen sumar al catálogo del pintor, citando hasta trece, aunque una de ellas por duplicado. Es el caso de la obra conservada en Guadalupe, Zacatecas, que a su vez corresponde con el lienzo "firmado en México en 1723". Al tomar el apunte de distintas fuentes que no identifican la imagen representada, no llegan a distinguir que se trata del mismo retrato de *San Juan Nepomuceno*.

En todo caso, aunque la docena de referencias aquí reunidas dista mucho de las más de seis decenas catalogadas en la presente tesis doctoral, cabe señalar que se trataba del texto que más referencias había recogido hasta la fecha. La cifra para entonces manejada llevó considerar que, aunque Pedro López Calderón "tuvo una alta producción artística, sin embargo, las pinturas conservadas del autor son pocas" (Barba, Campos, Castañeda y García, 2012b: 5). Aunque nuestro catálogo desmiente este último punto, confirma tanto el primero como la afirmación a su vez le precede, en la cual se asume que "a pesar de haber tenido actividad en Ciudad de México, la serie de obras en provincia nos indica que el autor probablemente exportaba gran parte de su producción artística, o se trasladaba a trabajar a otros sitios" (Barba, Campos, Castañeda y García, 2012: 5b). Un aspecto, este último, corroborado ahora tanto dentro del virreinato como a nivel internacional.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3. Pedro López Calderón: maestro pintor

Reuniendo la información aportada por la bibliografía, contrastándola y sumándole los nuevos datos localizados en el trascurso de esta investigación (obra y documentación inéditas, que iremos conociendo en los siguientes capítulos y apartados), podremos interpretar desde un nuevo y más completo punto de vista tanto la vida de Pedro López Calderón como sus cualidades como artista. En los epígrafes que siguen, reconstruiremos su biografía de manera sintética y a modo introductorio, sintetizando algunas de las conclusiones extraídas las fuentes primarias que sostienen este nuevo relato, las cuales se analizan al detalle en el Anexo I. También se aclarará el debate en torno a la identidad de Pedro Calderón / López Calderón, confirmándolo como un único autor a partir del estudio de las firmas autógrafas compiladas de sus obras y documentos. Por último, trataremos de desgranar algunos de los aspectos más significativos de su personalidad artística, atendiendo al desglose de las características más destacadas de su trabajo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.1. Síntesis biográfica: un pintor entre dos siglos.

Orígenes.

No conocemos la fecha ni el lugar de nacimiento de Pedro López Calderón, como tampoco nada relativo a su ámbito familiar o su formación. La documentación histórica localizada hasta la fecha omite cualquier dato relativo a estos asuntos.

Deteniéndonos en su condición social y racial -tan relevantes para la sociedad de su época- hemos de señalar el hecho de que no se le presente en ningún caso con la condición de "español", con la que sí se cita a otros personajes que intervienen junto a él en los mismos registros documentales. La omisión de un dato de tanta importancia en su contexto no ha de ser casual, pudiendo llevarnos a descartar -o cuanto menos cuestionar- dicha calidad de español. Matizamos que, para la época, esta no se restringía ya de un modo estricto a los de origen peninsular, extendiéndose a criollos o españoles americanos.

La cuestión es relevante más allá del determinado rol social que la cuestión racial pudiera implicar en el contexto novohispano, pues afectó directamente al ámbito artístico durante el periodo de vida de nuestro protagonista. Abordaremos este punto con detenimiento a la hora de contextualizar su trabajo artístico dentro del panorama pictórico novohispano, pero para poder llegar a entender este capítulo es necesario que sigamos conociendo previamente su biografía.

Tratando de localizar información a este respecto, se ha consultado la base de datos "Familysearch", en la que la Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días (mormones) está recopilando información sobre todas las personas de todo el mundo a través del microfilmado de numerosísimos documentos de archivos de distinta índole (censos, certificados civiles, "partidas", testamentos) y fundamentalmente eclesiásticos. Lamentablemente, no se han obtenido resultados del todo claros y satisfactorios, ni buscando por el campo "Pedro López Calderón" ni por "Pedro Calderón". Del primer caso hemos encontrado a referencia a un Pedro López Calderón bautizado en Valladolid en 1609, pero tan temprana fecha nos hace descartar que pueda tratarse del pintor con actividad documentada hasta 1734. Acercándonos más a los parámetros cronológicos que abarca nuestra investigación, solo se ha encontrado otro registro de un matrimonio de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

"Pedro Lopes Calderon" con Nicolasa de Pas Vustillos producido el 24 de agosto de 1681 en "la Asunción" de la Ciudad de México (suponemos ha de referirse a su catedral, consagrada a dicho dogma mariano). Pudiera tratarse de nuestro protagonista, trasladado puntualmente a la capital virreinal, pero carecemos de certezas para confirmarlo. Para entonces, el pintor se encontraba activo en Oaxaca, en cuya catedral firma ese año un *Bautismo de Cristo*. No obstante, este mismo hecho, el que no le conozcamos trabajos o estancias fuera de Oaxaca para esas fechas, y la pequeña variación en el primer apellido, serían a su vez indicios de peso para poner en cuestión tal hipótesis.

Más resultados ofrece la búsqueda por "Pedro Calderón", conduciéndonos a un nuevo "bautismo" en la catedral oaxaqueña: el de un niño de tal nombre, hijo a su vez de un Pedro Calderón y de Juana de Almonte y Ferrer, bautizado en 1633. La secuencia de los apellidos paterno y materno (Calderón de Almonte) no correspondería con la del pintor, como tampoco la temprana cronología, pero llama la atención la existencia de una cierta saga familiar de oaxaqueños llamados "Pedro Calderón". Nuestro artista pudo pertenecer (o ser socialmente asimilado) de algún modo a la misma, lo que explicaría la omisión frecuente y consciente de su primer apellido para ser llamado de tal modo.

El nombre vuelve a repetirse el 8 de julio de 1672, cuando se bautiza en el mismo Sagrario metropolitano de Oaxaca un nuevo "Pedro Calderón", hijo de Gertrudis Calderón. En este caso, Calderón sí correspondería al apellido materno, como en el caso del pintor, desconociendo el paterno, que -en consecuencia- podría haber sido López. No obstante, con dificultad podría tratarse de nuestro protagonista, que según lo observado ya firmó un importante encargo en 1681. Atendiendo a esta fecha en la que empezamos a encontrar evidencias de su trabajo, y a aquella en la que fijamos el fin de su actividad (h. 1734), cabría deducir que el maestro pintor hubo de nacer hacia 1660 o bien durante la década anterior, cuando lamentablemente no encontramos registro de ningún bautismo con este nombre.

Volvemos a encontrar, por último, un nuevo bautizo de un "Pedro Calderón" en la región Oaxaqueña en diciembre de 1710. El padre del bautizado se llamaba también Pedro Calderón, y su madre Michaela María. Cabe la posibilidad de que se trate del pintor que nos ocupa, pero también de aquel Pedro Calderón bautizado en 1672 o de cualquiera de los otros que parece que hubo entonces en Oaxaca. Este bautizo se produjo en San Pedro

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

y San Pablo Teposcolula, una pequeña pero importante población de la región Mixteca oaxaqueña. Aunque no tenemos registradas obras de Pedro López Calderón en la misma, habría que revisar a fondo el patrimonio del monumental convento dominico que la preside para descartar que pudiera tratarse de nuestro maestro pintor, puntualmente desplazado hasta allí por trabajo. No obstante, se hace difícil dicha posibilidad cuando -según veremos- tenemos constancia de que Pedro López Calderón estaba asentado en la Ciudad de México desde al menos 1704.

El origen de nuestro protagonista o su familia siguen siendo, por tanto, una incógnita sin resolver, pero no así su actividad profesional en Oaxaca, que englobamos en lo que podemos considerar una etapa de juventud.

Oaxaca (ca. 1681 – ca. 1702)

En 1681 se data el citado lienzo del *Bautismo de Cristo* en el antiguo bautisterio de la Catedral de Oaxaca, un encargo de considerables dimensiones e importancia, que probablemente no fuera el primero de su trayectoria. Cabría deducir que esta se iniciara con encargos menores, entre los que podría encontrarse el *San Nicolás de Bari* del templo de San Agustín de Oaxaca. Lamentablemente no podemos distinguir bien la datación de esta obra, tras el completo repinte de la inscripción original a principios del siglo XX. La distinta interpretación de unos números de confuso trazo nos permite leer la cifra de maneras distintas. En el Catálogo nacional de bienes culturales muebles ubicados en registros religiosos de Oaxaca (n.º de Cédula: O-5-007), Noel Pinelo González la interpretó como 1665. A nuestro juicio, 1689 sería la lectura más válida y, a su vez, la fecha más acorde al resto de datos que conocemos sobre la vida y el trabajo del pintor. También en 1689 se data la primera documentación histórica clara sobre Pedro Calderón: maestro del arte y oficio de pintor, con casa y tienda en la ciudad de Antequera - valle de Oaxaca, de donde es vecino. El primer documento recoge su aprecio de las pinturas de Diego Hernández Montero (ver Anexo I): una vertiente profesional de la que hablaremos con detenimiento más adelante, cuando vuelva a repetirla para otros personajes en la Ciudad de México.

Un segundo documento fechado en el mismo año de 1689, por su parte, será la carta de aprendiz de Domingo Muñoz, de 18 años de edad e hijo de Antonio de Paz, al que recibe

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en su casa para formarle como oficial en un plazo de dos años. Concluido dicho periodo, el 16 de mayo de 1692 acoge a un nuevo aprendiz: Marcial de Riaño, de 15 años. Adquiere el compromiso de instruirle como oficial de pintor en los cinco años siguientes, y destaca que la correspondiente escritura haga constar el posible deseo del maestro de marcharse a trabajar a México, la capital novohispana, u otra ciudad.

Deducimos que López Calderón cumplió con la formación de su discípulo en la misma ciudad de Antequera (antiguo nombre de la capital oaxaqueña), donde el 18 de enero de 1698 vuelve a tomar nuevo aprendiz. En este caso Antonio Delgado, de más o menos trece años de edad e hijo de la española Sebastiana Delgado, habiéndole de enseñar en cuatro años el oficio de pintor. Se examinan con mayor detenimiento todos estos documentos en el Anexo I, y las firmas del pintor que los mismos contienen en el apartado que sigue, descubriendo en ellos nueva información de relevancia.

A nivel general, se deduce de toda esta documentación histórica oaxaqueña que durante al menos dos décadas el trabajo de Pedro López Calderón en dicha localidad debió ser abundante, y vino acompañada de un amplio prestigio laboral y profesional. De ahí que fuese elegido maestro de sucesivos aprendices, y que recibiera encargos de la relevancia del *Bautismo de Cristo*, que es obra de gran formato y para un espacio destacado de la catedral (poderoso comitente). También lo subraya, de algún modo, el hecho de que se considerara la posibilidad de querer marcharse a trabajar a la capital mexicana u otras regiones del virreinato, entendiéndose que allí -en un círculo más competitivo- tampoco habría de faltarle el trabajo.

La citada referencia del erudito local José Bonequi confirma esta hipótesis al señalar que de Pedro López Calderón existían en Oaxaca "pinturas con mucha abundancia y de mucho mérito" (Bonequi, 1862: 1). Paradójicamente, de esta época conservamos mayores referencias documentales que obras físicas. El Catálogo nacional de bienes ubicados en recintos religiosos de Oaxaca solo contempla -de momento- la citada efigie de *San Nicolás de Bari*. Se localiza al buscar el campo "Calderón", mientras que por "López Calderón" los resultados son nulos. No obstante, este importante y valioso registro aún no ha catalogado la totalidad de los bienes del estado homónimo, aunque sí de su capital. En ella, y por otras vías, se tiene constancia de la pérdida de un conjunto que debió ser importante: un ciclo de *La vida de San Francisco y mártires franciscanos* que adornó el

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

claustro bajo del convento de esta orden (Bonequi, 1862: 3). La dimensión y el número de los lienzos que componen este tipo de serie se entiende que debió ocupar por largo tiempo al pintor y sus discípulos, si bien no necesariamente la totalidad de sus esfuerzos en estas décadas.

Como esta serie, pueden haber desaparecido muchas obras más, mientras que alguna aún ha de estar por localizar. Así ocurrió son el sorprendente y feliz hallazgo de un enconchado con el *Nacimiento de la Virgen* en colección particular oaxaqueña (García y Serrera, 1990: 66-70): una importante revelación que nos introduce en una faceta hasta ahora desconocida de la producción de López Calderón, quien probablemente siguiera trabajando esta peculiar técnica en otras piezas aún por identificar. También pudo realizar lienzos que no llegara a firmar, y otros cuya firma reaparezca en el transcurso de alguna futura restauración, siendo esta una vía que ha permitido atribuirle -en otras regiones y en fechas recientes- unas composiciones antes consideradas anónimas (Hernández, 2011; Barba, Carranza, Castañeda y García, 2012a y 2012b).

Ciudad de México y trabajos para otras regiones (ca. 1704 – 1734)

Desconocemos el momento exacto en el que Pedro López Calderón abandona Oaxaca, pero, si cumplió con la formación de Antonio Delgado en dicha localidad en los cuatro años que fija su contrato (desde enero de 1698), suponemos que ocurriría a partir de 1702. Se deduce, además, que lo haría para dirigirse directamente a la Ciudad de México, que, como capital virreinal, podría proporcionarle un mayor círculo clientelar y mejores encargos. Existe constancia de que allí se encontraba ya instalado y con tienda para 1704. Lo conocemos a partir del conocido listado de los donativos aportados por los integrantes del gremio de pintores y doradores para la Guerra de Sucesión, un importante documento que se analiza en profundidad -como los restantes- entre el Anexo I.

Resulta llamativo que, fechándose el citado documento a 14 de junio, se date en agosto de ese mismo año de 1704 el registro de los donativos económicos realizados por distintos devotos para la realización de los lienzos de *La vida de san Agustín* en el Santuario de Chalma (Ayala, 1968/2002: 60-61). Quedando pendiente el estudio de los correspondientes libros de cuentas y otra documentación histórica que pueda albergar el

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

santuario relativa al caso, entendemos que el encargo a Pedro López Calderón debió producirse entonces. Además, el número y la dimensión de las piezas nos hace deducir que su realización hubo de ocuparle varios años, lo que podría a su vez explicar que no hayamos encontrado nueva obra fechada hasta 1716 (*San Ciriaco y santa Paula, patronos de Málaga.*).

Probablemente el autor residiera parte de este intervalo cronológico en este importante centro de peregrinación ubicado a unos 100 km. de la capital virreinal, que no aparece mencionada en el colofón de las firmas localizadas en esta serie. Pudo realizar también entonces el retrato del *Cristo de Chalma*, milagrosa y fervorosa escultura en torno a cuya veneración orbita toda la actividad de este santuario, si bien no conocemos la fecha de su ejecución.

Aunque los trabajos para la Orden de San Agustín son frecuentes a lo largo de su carrera, desconocemos si fue esta relación profesional la que propició una vinculación más estrecha y personal con la misma, a la que se terminó incorporando como terciario de hábito exterior. Como tal aparece referido en documentación notarial de noviembre de 1728 (cuando ya debía contar con una avanzada edad) y no anteriormente, pero no conocemos la fecha exacta en que se produjo su adhesión. En otro capítulo abordaremos con detenimiento la posible red clientelar de Pedro López Calderón, detallando entonces cuáles fueron los trabajos realizados tanto para la Orden de San Agustín como para la de San Francisco. Esta requirió también a sus servicios con frecuencia y regularidad, desde los inicios hasta el final de su carrera.

Cabe avanzar en este punto que, pese a tratarse de un pintor especializado en obra religiosa y del que no se conocen temas profanos, no solo trabajó para la Iglesia regular o secular, sino también para particulares, entre los que veremos destacar importantes personajes de origen español. Para ellos debió reproducir las efigies de distintas advocaciones y santos de procedencia peninsular, aunque también ejecutó encargos más convencionales.

Como maestro pintor, además de ejecutar pinturas por encargo y para su venta en tienda, ejerció como valuador de obras de arte en distintas ocasiones. Esta actividad era entonces requerida a la hora de elaborar cartas de dotes, registrar bienes de difuntos o reclamar

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

herencias, y suponía unos ingresos extra para los de su profesión (Insaurralde, 2018: 82). Los nuevos aportes documentales en torno a Pedro López Calderón nos han permitido documentar esta labor desde su juventud en Oaxaca, según se ha visto. En la Ciudad de México tenemos constancia del aprecio de los cuadros de importantes personalidades del mundo del arte (en 1722, del maestro tirador de oro Pedro Palacios), militar (en 1726, del capitán Nicolás de Eguiara y Eguren) y aristocrático (en 1729, los de don Gaspar Madrazo Escalera, Montero de Cámara de Su Majestad y marqués del Valle de la Colina). En el anexo documental se aportan más detalles sobre los casos y sobre la identidad de estos personajes.

El marqués del Valle de la Colina debió requerir, además de la tasación de su colección, la restauración de algunas de las piezas que trajo consigo desde la Península, advirtiendo en ello una vez más otra de las labores profesionales desarrolladas en aquel entonces por un maestro pintor como el que nos ocupa. Se conoce el caso de un *San Simón de Rojas*, obra de Pedro el Mudo fechada en 1634, que según la inscripción que posee ("*Lopez Calderon / P. el mudo faciebat / aetatis 35 Mexico*") se cree intervenida por nuestro protagonista (Montesdeoca, 2003: 471).

Otra de las facetas más sociales de su condición de pintor fueron los puestos de diputado y diputado mayor de la cofradía del Ntra. Sra. del Socorro del Gremio de pintores, que ocupó al menos desde 1728 (diputado mayor) y hasta 1733 (diputado). Como tal, se encargó de realizar para la cofradía algunas gestiones patrimoniales de relevancia, como la recepción de los bienes dejados en herencia por el pintor Manuel Arellano a la institución para la obtención de fondos con que financiar el aceite de las lámparas de su imagen titular. Además, vendió otro inmueble dejado en herencia por una devota española para sufragar con los beneficios de esta operación los cultos a la efigie mariana. De todo ello, se detallan más datos en el anexo.

Al analizar la documentación histórica correspondiente a estas labores, se ha observado que el mismo López Calderón debió ocuparse también de la venta de la serie de láminas de *La Pasión* que formaron parte de dicho testamento, contradiciendo con ello lo escrito hasta la fecha. Todo ello será argumentado en el apartado correspondiente; particularmente en relación con el recibo que recoge la entrega en 1733 de 250 pesos por parte de López Calderón al pintor José de Ibarra -mayordomo de la cofradía- para el aceite

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de la lámpara de la imagen de Ntra. Sra. del Socorro. Una operación que se ha venido interpretado como una ofrenda particular del pintor, de quien también se han registrado otras donaciones fervorosas a la misma imagen, como unos "paños de pequín" y una camisa de Bretaña. La entrega de tan costosos productos nos revelaría tanto su fuerte devoción mariana como una posición económica que no debió ser mala para estas fechas.

Otros aportes nos ayudan a confirmar el relativo éxito que debió alcanzar el autor particularmente hacia estos años finales de su carrera, en los que está produciendo un gran número de obra desde su obrador en la Ciudad de México, tanto para la misma capital como para distintas ciudades y florecientes núcleos mineros del norte del virreinato o del sur en algún caso. La catalogación del conjunto de su obra nos ha permitido observar cómo esta es particularmente numerosa en las dos últimas décadas de su carrera; concretamente entre 1716 y 1734, cuando dejamos de tener noticias suyas. Las obras finales presentan una calidad media, en la que se deduce una participación mayoritaria del taller, mientras que entre 1716 y 1726 encontramos fechadas (con excepciones) sus obras de mejor calidad, si bien también existen casos destacados sin datar o de otros periodos.

Atenderemos con detalle a los aspectos relativos a la irregularidad de su producción y de su estilo entre los capítulos que nos acercan a su identidad artística, en los que también conoceremos la particular dispersión geográfica de su obra, que se presenta como uno de sus rasgos más distintivos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

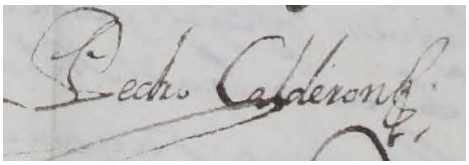
3.2. Pedro Calderón / Pedro López Calderón. Su identidad y sus firmas

En el siguiente catálogo de firmas de Pedro López Calderón, se listan, en primer lugar, las rúbricas autógrafas originales que aún se mantienen en buena parte de las obras de su autoría. En segundo lugar, se recogen aquellas inscripciones que -incorporadas durante alguna intervención posterior sobre determinados lienzos- reproducen también el nombre del autor. En ambos casos, las firmas se ordenan cronológicamente en un principio, para exponer después aquellas de las que no se conoce su fecha. Este último conjunto se ha ordenado, a su vez, alfabéticamente según sus títulos, al igual que las obras fechadas en un mismo año.

Cada entrada recoge una fotografía de la rúbrica y una transcripción de la misma, junto con los datos que identifican la obra a la que pertenece. Existen casos en los que no se ha incorporado fotografía de la firma por no contar con imágenes de suficiente calidad, aunque la trascripción ha sido realizada y corroborada por el autor durante la inspección visual de los originales o por otros medios.

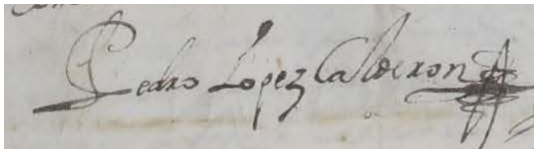
<u>Firmas autógrafas</u>

Bautismo de Cristo. 1681.
Antiguo bautisterio de la Catedral de Oaxaca.
Firma: ***Pedro Lopez Calderon F. 1681 año.***

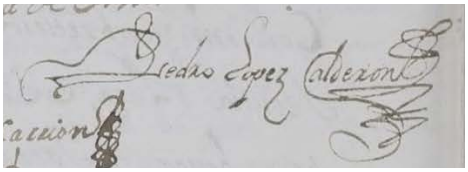


Escritura de aprendiz de Domingo Muñoz. 04/08/1689.
Signatura: Escribano Francisco de Quero, Escritura de aprendiz, 04/08/1689, Archivo Histórico de Notarías de Oaxaca, inv. 426, ff. 82r-82v.
Firma: ***Pedro Calderon.***

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Escritura de aprendiz de Marcial Riaño. 16/03/1692.
Signatura: Escribano Diego Díaz Romero, Escritura de aprendiz, 16/03/1692, Archivo Histórico de Notarías de Oaxaca, inv. 191, ff. 38r-39r
Firma: ***Pedro Lopez Calderon***



18/01/1698. ***Escritura de aprendiz de Antonio Delgado.***
Signatura: Escribano Diego de Benaias, Escritura de aprendiz, 18/01/1698, Archivo Histórico de Notarías de Oaxaca, inv. 151, ff. 49r y v.
Firma: ***Pedro Lopez Calderon***

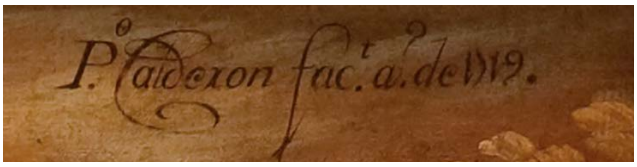
Muerte de san Agustín. Ciclo de La vida de san Agustín. h. 1704.
Claustro bajo. Santuario de Chalma. Estado de México.
Firma: ***Calderon F ___***

San Agustín con la Virgen y el Niño. Ciclo de La vida de san Agustín. h. 1704.
Claustro bajo. Santuario de Chalma. Estado de México.
Firma: ***Cald _____***

San Ciriaco y santa Paula, patronos de Málaga. 1716.
Iglesia de Guadalupe. San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México
Firma: ***Peº Lopez Calderon facᵗ. Mexico año de 1716.***

San Felipe Neri. 1718.
Templo de San Juan Nepomuceno. Aguascalientes.
Firma: ***Pedro Lopez Calderon facᵗ año de 1718***

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

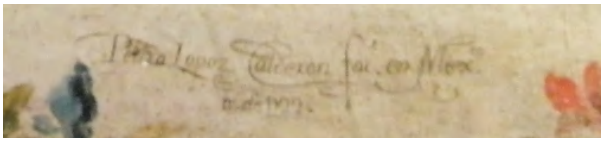


Nuestra Señora de Balvanera. 1719.
Museo Nacional de las Intervenciones. Ciudad de México.
Firma: ***Pº. Calderon facᵗ. å. de 1719.***

San Antonio de Padua con el Niño Jesús. 1719.
Salón de usos múltiples del templo de Regina Coeli, Ciudad de México.
Firma: ***P.º Calderon fac.ᵗ å. de 1719.***

Retrato, forma y traje de la Santísima Virgen. 1720.
Hospital de Jesús (Oficinas de Dirección). Ciudad de México.
Firma: ***Pedro Calderon facᵗ. å. d 1720.***

Santa María Egipciaca penitente. 1721.
Colección particular
Firma: ***Pedro Lopez Calderon facᵗ. å. de 1721***

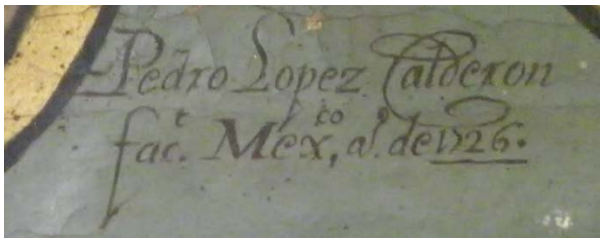


Virgen de Guadalupe. 1722.
Capilla del Sagrado Corazón del monasterio de Santa Paula. Sevilla.
Firma: ***Pedro Lopez Calderon facᵗ. en Mexᶜᵒ. / å. de 1722.***

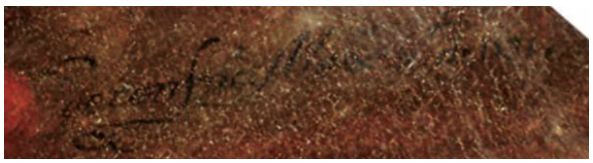
San Juan Nepomuceno. 1723.
Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas. México.
Firma: ***Pedro Lopez Calderon facᵗ. en Mexᶜᵒ. å de 723.***

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Virgen de Guadalupe. 1725.
Iglesia del exconvento de Ntra. Sra. del Carmen de Sanlúcar la Mayor (Sevilla).
Firma: ***Pedro Lopez Calderon fac^{t}. å. de 1725.***



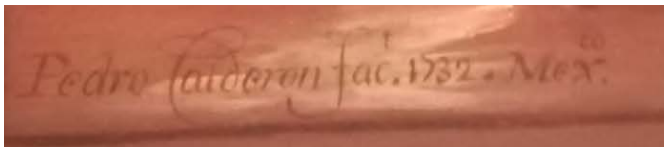
Virgen de Guadalupe. 1726.
Monasterio de Santa María la Real. Bormujos (Sevilla).
Firma: ***Pedro Lopez Calderon / fac^{t}. Mex^{co}. å. de 1726.***



El misterio de la Inmaculada Concepción / Alegoría de la Jerusalén celeste y la orden franciscana. 1731. Sacristía del templo de San Miguel, Mexquitic. San Luis Potosí.
Firma: ***___lderon Fac^{t}. Mex^{co}. å. de 1731.***

S. Nicolás Obispo de Mira. 1731.
Templo de San José de Avinio, Pánuco del Coronado, Durango. México.
Firma: ***Pedro Lopez Calderón fac^{t}. Mexico año de 1731.***

San Juan Nepomuceno. Sin fecha. (h.1731).
Templo de San José de Avinio, Pánuco del Colorado. Durango.
Firma: ***Pedro Calderon fac.^{t}***



Divina Pastora. 1732.
Convento de los Padres Capuchinos. Sevilla.
Firma: ***Pedro Calderon fac^{t}. 1732. Mex^{co}.***

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Desposorios de la Virgen. Ciclo de La vida de la Virgen. Sin fecha (h.1732).
Capilla de Aránzazu. Museo Regional Potosino. San Luis Potosi.
Firma: ***Calderon fac[t]***

Visitación. Ciclo de La vida de la Virgen. 1732.
Capilla de Aránzazu. Museo Regional Potosino. San Luis Potosi.
Firma: ***Pedro Lopez Calderon fac[t]. 1732.***

Petición de posada. Ciclo de La vida de la Virgen. 1732.
Capilla de Aránzazu. Museo Regional Potosino. San Luis Potosi.
Firma: ***Pedro Lopez Calderon fac[t]. Mex[co]. 1732.***

Jesús entre los Doctores. Ciclo de La vida de la Virgen. 1732.
Capilla de Aránzazu. Museo Regional Potosino. San Luis Potosi.
Firma: ***Pedro Lopez Calderon fac[t]. Mex[co]. 1732***

Los Siete Arcángeles /San Miguel Triunfante rodeado de ángeles. 1733
Ubicación: Colección particular.
Firma: ***Pedro Lopez Calderon fac[t]. Mex[co]. å 1733***

Anunciación. Sin Fecha.
Museo Regional Querétaro.
Firma: ***Pedro Calderon fac[t].***

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Cristo de Chalma. Sin fecha.
Museo Nacional de Historia – Castillo de Chapultepec.
Firma: ***Pº Calderón Facᵗ.***

San Felipe de Jesús. Sin fecha.
Sacristía del templo de San Francisco de Asís. San Luis Potosí.
Firma: ***Pedro Lopez Calderon facᵗ.***

San Joaquín Sin fecha.
Museo de Arte Sacro de Guadalajara. Jalisco, México.
Firma: ***Pedro Calderon Facᵗ.***

Virgen del Carmen de Guatemala. Sin fecha.
Exconvento de Acolman. Estado de México.
Firma: ***Pedro Lopez Calderon facᵗ***

Virgen de Guadalupe. Sin fecha.
Colección Calderón. Sevilla
Firma: ***Pº. Calderon Facᵗ. Mexᶜº. año _____***

Virgen de Guadalupe. Sin fecha.
Cripta del templo de Santa Mónica. Colonia del Valle. Ciudad de México.
Firma: ***Pedro Lopez Calderon facᵗ.***

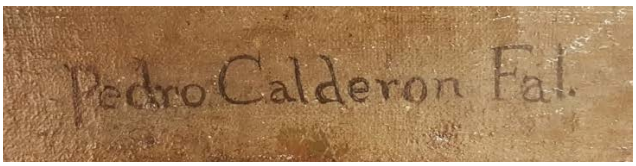
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Virgen de los Dolores. Sin fecha.
Colegio de Vizcaínas. Ciudad de México.
Firma: ***Pedro Calderon fac[t].***

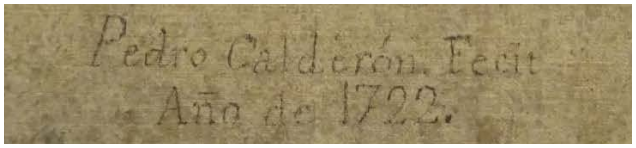
Virgen del Rosario. Sin fecha.
Templo de San Sebastianito. Tlaquepaque.
Firma: ***Pedro Lopez Calderon / fac[t]. en Mex.*** _____

<u>Firmas no autógrafas</u>

S. Nicolás Obispo de Mira. 1689 ?
Templo de San Agustín. Oaxaca de Juárez. México.
Inscripción/es: "PINTÓ CALDERON. 1,685 / RENOVÓ, CASTRO. 1918 / CAPELLAN A. SUMANO DÍAZ. 1918."



Consagración de San Agustín. Ciclo de La vida de San Agustín. h. 1704.
Claustro bajo. Santuario de Chalma. Estado de México.
Inscripción: ***Pedro Calderon Fat.***



San Cayetano, 1722***.***
Pinacoteca de La Profesa (Sala "Tres Siglos"). Ciudad de México.
Inscripción (en reverso): ***Pedro Calderón Fecit / Año de 1722***.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Discusión de resultados

De un primer acercamiento al conjunto de las rúbricas de Pedro López Calderón puede llamar la atención, inicialmente, su relativa diversidad. Casi ninguna repite exactamente los mismos datos, ni en la parte correspondiente al nombre y apellidos del autor ni en el colofón que suele seguir a estos como cierre del autógrafo.

Respecto al nombre y apellidos, podemos realizar un ilustrativo análisis cuantitativo, observando, en primer lugar, que existen al menos diecinueve autógrafos que recogen los dos apellidos del pintor, y que en dieciocho de estos casos el nombre se cita sin abreviar. Por su parte, las firmas autógrafas que recogen solo el apellido *Calderón* (prescindiendo de *López*) son doce: dos de ellas únicamente compuestas de este apellido, y las otras diez junto a su nombre. Este aparece completo en la mitad de los casos y abreviado como *P^{o}*. en los restantes.

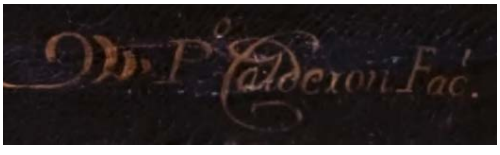
Tras el nombre, encontramos en la mayor parte de los casos la abreviación *fac^{t}*. dando inicio del colofón. Esta suele aparecer con efe minúscula, aunque existen casos iniciados en mayúscula, y siempre se presenta abreviada en el mismo modo. El término *faciebat* corresponde a la tercera persona de singular del pretérito imperfecto del verbo latino *facio, -ere* (hacer). Con su uso, el autor pretende mostrar su obra como algo imperfecto o inacabado; que aún *se hacía*, aportando un matiz de significado que lo diferencia de otros colofones concebidos en tiempos perfectos, como *Pinxit* (Pintado) o el más habitual *Fecit* (Hecho). Todos ellos, en sus formas completas o abreviadas, fueron un elemento característico de la pintura novohispana en el siglo XVIII, especialmente entre los pintores más doctos y con una identidad propia, como refuerzo que expresaba, junto a la firma, su carácter creador (Katzew, 2017: 17).

Habitualmente, este tipo de expresión verbal venía acompañada de una referencia geográfica, aludiendo al lugar de factura de la pieza. Y esta fue, por lo general, a México: la capital virreinal, donde se instituyó y generalizó este uso durante el siglo XVIII. Al emplear el tiempo verbal en latín, lo normal es que la ciudad también lo haga, apareciendo como *Mexici*. No obstante, esto no ocurre en la pintura de López Calderón, que siempre recurre discordantemente al castellano *Mexico* (sin el acento). Normalmente abreviado como *Mex^{co}*., y solo en dos casos del modo extenso.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Otra peculiaridad es que solo en una docena de los casos registrados de Pedro López Calderón se usa conjuntamente el tiempo verbal y la ciudad -*faciebat Mexico*- en sus distintas versiones. Son más numerosos los casos en los que se prescinde del topónimo para optar solo por *fac*^{t}, bien como único colofón de la firma, bien junto a la fecha. En este punto, cabría interpretar que, cuando se omite la referencia a la ciudad de México, es porque el autor estaba trabajando fuera de la misma, en las provincias, habiendo sido realizadas en la capital solo las que así lo expresan. Aunque esta interpretación es la mas lógica, no termina de concordar con la propia ubicación (actual) de las obras, pues en muchas de las localizadas actualmente en la Ciudad de México no consta la referencia a esta urbe, mientras que bastantes de las que se localizan en provincias sí que lo hacen. E incluso se dan casos de obras de una misma serie, como la de *La vida de la Virgen* en Museo Regional Potosino (se entiende que realizadas conjuntamente) en los que hay ejemplares con la referencia a México y otros sin esta.

Desconociendo el origen exacto y los posibles desplazamientos sufridos por la mayoría de las obras de Pedro López Calderón, no podemos terminar de afirmar mucho más respecto al caso, ni a resolver por qué el autor opta por incluir o excluir una determinada información en sus distintos trabajos. Bien pudiera ser, también, que la razón fuera puramente arbitraria, pero sí que hemos podido detectar dos tendencias: cuando se abrevia el colofón suprimiendo la referencia toponímica, también lo suele hacer la referencia nominal, suprimiéndose el apellido *López* y reduciendo el nombre a *Pº*. Y a la inversa: cuando se emplean el nombre y los apellidos completos, es más frecuente que el colofón recoja las referencia a la ciudad y a la fecha. Es decir, que podríamos observar la existencia de dos tipos de firma: una extensa y de otra abreviada, si bien tampoco faltan numerosas excepciones para ambos casos y soluciones intermedias.



Un último elemento detectado en buena parte de las firmas de Pedro López Calderón son las fechas de realización de los cuadros, habitualmente cerrando el colofón y una vez indicado el lugar de factura (cuando aparece). La datación suele incluir las palabras *año*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de más la expresión de la fecha en números arábigos. No obstante, la palabra *año* suele aparecer abreviada como una *a* minúscula cuyo trazo final se eleva hasta cerrarse en una pequeña º [se ha trascrito como *å*.]. La preposición *de*, por su parte, se abrevia en un solo caso (suprimiendo la *e*; ver imagen), y, aunque suele aparecer junto al año, no ocurre así en las obras finales de la trayectoria del autor, cuando deja de usarla.

Resulta curioso observar cómo las inscripciones no autógrafas que han reproducido el nombre del pintor, han variado alguno de estos datos más o menos constantes, como el *fac*^{t}., que aparece como *Fat*. o *Fecit*. Probablemente por una mala interpretación de la persona encargada de inscribir esta palabra (que originalmente deducimos *fac*^{t}.) sobre los lienzos o su reverso, probablemente en el trascurso de restauraciones y/o traslados sufridos por las obras en cuestión. Así se deduce del análisis particular de cada caso y de la evidente diferencia entre las distintas caligrafías empleadas respecto a la característica de Pedro López Calderón.

Abordamos, por último, este importante aspecto caligráfico. Sin realizar un análisis experto, por salirse de nuestro ámbito de especialización, podemos entender fácilmente, de la visión general de este conjunto de firmas autógrafas, que responden a un autor común. La mayor regularidad se detecta en las minúsculas, pero también, particularmente, en la ce mayúscula con que inicia su segundo apellido. Esta presenta un diseño muy característico, que alarga y riza los extremos alto y bajo para acoger las siguientes tres letras del apellido, conectando además su trazo alto con el de la *d,* en un ingenioso recurso constante en casi todas sus rúbricas. La excepción al caso se encuentra en las firmas de algunos documentos notariales que -por la casuística particular- la simplifican, aunque no todos, pues sí que aparece en la escritura de aprendiz de Antonio Delgado (1689). Las de Domingo Muñoz (1689) y Marcial Riaño (1692), por su parte, pese a simplificar esta inicial, presentan a su vez otros rasgos compartidos con otras rúbricas, que las verifica del autor junto con la propia lógica histórica y del documento.

El resto de mayúsculas empleadas por Pedro López Calderón al firmar (las que inician Pedro, López, México o -en algunos casos- *Faciebat*), suelen seguir también patrones más o menos comunes, pero no siempre constantes. Por ejemplo, existen dos tipos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

frecuentes de pe: una más simple y otra que prolonga y adorna con un amplio trazo espiral su arranque por la izquierda. Y en las eles, unas curvan y prolongan más el trazo alto, mientras que otras lo hacen con el bajo.

Particular adorno presenta la rúbrica del *Bautismo de Cristo* (1681) del antiguo bautisterio de la catedral de Oaxaca, quizá para destacar de un modo especial el que debió ser uno de los encargos más importantes en la juventud de este artista. Pero puede que fuera común a toda su obra oaxaqueña y del siglo XVII, volviendo a encontrar un adorno similar en la escritura de aprendiz de Antonio Delgado (1698). Desafortunadamente no podemos contrastar el caso con más ejemplos, al haberse perdido el resto de su obra de este periodo (salvo el *San Nicolás de Bari* del templo de San Agustín, que tiene la firma original tapada por un repinte).

De su etapa en la ciudad de México, mucho más rica en obra y firmas, observamos una mayor sencillez caligráfica, reduciéndose el adorno, según lo dicho, a determinadas mayúsculas iniciales y, particularmente, al característico diseño de la ce de Calderón. No obstante, las firmas siguen siendo bastante grandes y vistosas por lo general, y retoman un diseño particularmente ornamentado cuando los lienzos presentan, a su vez, mejores acabados, suponemos que para enfatizar su mérito. Obsérvese, como ejemplo, el caso de la *Virgen del Carmen de Guatemala*.

Atendiendo a este análisis caligráfico, podemos extraer una conclusión evidente y sencilla, pero de gran trascendencia: todas las firmas autógrafas analizadas pueden considerarse de un mismo autor. Aunque existan algunas variantes en el diseño y en cuanto a la información que recogen, la caligrafía y determinados patrones son constantes, desde la época de juventud en Oaxaca hasta sus últimas (pero cuantiosas) obras de inicios de la década de 1730. Y esta concordancia resulta un argumento de peso para dar por zanjada la interrogante acerca de si Pedro López Calderón y Pedro Calderón podrían tratarse de personas distintas. Esta hipótesis ha sido mantenida por distintos autores a lo largo del tiempo y hasta fechas recientes, pero sin emplear argumentos de peso para ello (más allá del empleo de uno o ambos apellidos), como sí los tenemos para rebatirla definitivamente, según lo aportado en estas líneas y la lógica derivada de todos los estudios que se han ido realizando en la presente tesis doctoral.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.3. Pedro López Calderón como artista

3.3.1. Su contexto: algunas notas sobre la pintura novohispana entre los siglos XVII y XVIII

Según lo avanzado en el capítulo introductorio, no entra dentro de los objetivos principales de esta tesis ahondar en el contexto artístico en el que se engloba el trabajo de Pedro López Calderón: la pintura novohispana hacia finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Los motivos son varios, comenzando por la propia complejidad del tema, que hace particularmente difícil su correcto abordaje desde las limitaciones impuestas por la propia distancia geográfica (y los consiguientes problemas para acceder a muchas de las fuentes) y por lo limitado del tiempo que se ha tenido para el desarrollo de este segundo proyecto doctoral (año y medio aproximadamente).

En segundo lugar, se considera que el asunto está siendo adecuadamente atendido por distintos investigadores e investigadoras que en los últimos años han emprendido una valiosa labor de recuperación y reinterpretación de este capítulo del arte novohispano históricamente minusvalorado. Citados ya distintos casos, se vuelve a señalar únicamente -como un hito particular por su dimensión y relevancia- la magna exposición titulada *Pintado en México, 1700-1790: Pinxit Mexici*[18] y el catálogo que la acompaña (Katzew, Cuadriello, Mues y Alcalá, 2017), donde se abarca la totalidad de la centuria partiendo del tercio inicial que nos ocupa.

Visto esto, y previendo el potencial que la figura de Pedro López Calderón puede aportar sobre este tema, se asume como más conveniente su desarrollo detallado en futuras fases de la investigación (posdoctoral), adelantando en las siguientes líneas unas simples notas generales.

El trabajo de Pedro López Calderón abarca, como hemos visto, un marco cronológico extraordinariamente amplio, sumando más de cinco décadas repartidas entre dos siglos.

[18] Exposición organizada conjuntamente por Los Ángeles County Museum of Art y Fomento Cultural Banamex A.C., presentada en el Palacio de Cultura Citibanamex – Palacio de Iturbide (Ciudad de México. 29/06/2017-15/10/2017), *LACMA* (Los Ángeles. 19/11/2017–18/03/2018) y *The Metropolitan Museum* (Nueva York, 24/04/2018–22/08/2018).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Se sitúa así de lleno en una época de transición, puesto que ya desde el último cuarto del siglo XVII empezaban a esbozarse muchas de las trasformaciones culturales y estilísticas que -gradualmente- caracterizaron la pintura novohispana del siglo XVIII (Katzew, Cuadriello, Mues y Alcalá, 2017: 20).

La obra de nuestro protagonista arranca en una segunda mitad del siglo XVII protagonizada por la renovación pictórica liderada por Cristóbal de Villalpando (1649-1714) y Juan Correa (1635?/1646?-1716), que llevaron a la pintura novohispana a uno de sus periodos de mayor apogeo. A su sombra, y por la lógica de la comparativa simple, muchos de los pintores que les siguieron y continuaron trabajando tras ellos fueron considerados como secundarios, y su pintura de decadencia (Insaurralde, 2018: 67). Entre ellos, Pedro López Calderón.

Hubo que esperar a la siguiente generación para volver a encontrar otra figura equiparable bajo estos cánones: José de Ibarra (1685-1756). Entre su trabajo y el de los astros del XVII se observa una clara evolución estilística que, además de en el genio particular del pintor tapatío, se empieza a observar, a distintos niveles, en el trabajo de todo un conjunto de pintores intermedios.

Destacando entre estos creadores de transición y renovación estuvieron los hermanos Nicolás Rodríguez Juárez (1667-1734) y Juan Rodríguez Juárez (1665-1728), pertenecientes a una saga familiar más extensa. A ellos se les adjudica la introducción de importantes innovaciones estilísticas y el haber propulsado el establecimiento de una primera academia independiente de pintura (al menos desde 1722). Esta búsqueda de una Academia de Pintura como alternativa más moderna al sistema gremial continuó siendo una de las grandes batallas de los pintores mexicanos del XVIII, liderada tras los Rodríguez Juárez por el pintor José de Ibarra, aunque ya avanzada la centuria y saliéndonos del ámbito particular de López Calderón, por lo que no nos detendremos más en el caso (Katzew, Cuadriello, Mues y Alcalá, 2017: 23-29).

Otro destacado representante de la transición entre el siglo XVII y XVIII fue Manuel de Arellano (1662-1722), perteneciente a una saga familiar que afortunadamente está empezando a recibir la consideración que se merece (Insaurralde, 2018). Y junto a él

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sobresalió también, con particular interés, Antonio de Torres (1667-1731), prácticamente coetáneo a Pedro López Calderón.

Nuestro protagonista ha sido, no obstante, un gran olvidado de entre los marginados, según se ha venido observando del análisis bibliográfico y del estado de la cuestión. El ejemplo más claro lo tenemos en su ausencia dentro de los listados que las más recientes y especializadas publicaciones han dedicado a esta generación. No lo nombran los autores de *Pinxit Mexici* en su aproximación a este grupo de pintores (Katzew, Cuadriello, Mues y Alcalá, 2017: 20-29), ni tampoco Mirta Insaurralde en una tesis doctoral especializada particularmente en la pintura a inicio del siglo XVIII novohispano y el obrador de los Arellano (Insaurralde, 2018). En su capítulo dedicado a "La generación de Antonio de Arellano" se aborda de manera minuciosa este panorama específico y se detalla una completa nómina de autores ordenados en distintas subgeneraciones. La de López Calderón correspondería con la de "los pintores más jóvenes, nacidos en fecha posterior a 1660: Manuel de Arellano, Nicolás Rodríguez Juárez, Antonio de Torres y Juan Rodríguez Juárez" (Insaurralde, 2018: 70).

No se cita por tanto a nuestro protagonista (quien debió nacer precisamente hacia 1660) ni entre estos pintores, ni entre los anteriores, ni entre el resto de artífices "de los cuales contamos con escasas referencias", como correspondería (Insaurralde, 2018: 70). Y se citan muchos para el caso[19]. Una muestra más del desconocimiento generalizado de este autor -incluso entre los expertos- que solo quiere poner en evidencia lo oportuno del estudio que aquí se presenta.

Retomando las características de este contexto artístico particular, un segundo aspecto de singular relevancia fue la reorganización del gremio de pintores de la Ciudad de México, que buscaba ennoblecer el oficio, lograr un mayor control del mismo y mejorar con ello sus propias condiciones mediante la promulgación de unas nuevas ordenanzas y la reactivación de las actividades gremiales. Como breve resumen de un proceso bien estudiado (Mues, 2011), podemos subrayar el hecho de que para 1681 los pintores de la Ciudad de México -demostrando una excepcional cohesión corporativa-, solicitaran

[19] Bartolomé Aguilar, Miguel Gerónimo de la Cruz, Antonio Pardo, Francisco Saldívar, Pascual Pérez, Juan Tinoco, Migue de Mendoza, Diego de Cuentas, Francisco de León, Antonio Enríquez y Nicolás Enríquez.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sustituir sus antiguas ordenanzas de 1557 por unas nuevas, que, después de un largo debate, fueron promulgadas en 1687 (Katzew, Cuadriello, Mues y Alcalá, 2017: 21). Entre los puntos incorporados se señala la reducción de los tipos de pintores a los de imaginería y los de dorado, o la delimitación de las competencias de cada uno de ellos, particularmente respecto a la de los carpinteros ensambladores y entalladores, a los que se acusaba de intrusismo laboral (Insaurralde, 2018: 68). Pero serán otros dos puntos los que mejor se aprecian en la vida y el trabajo de López Calderón.

Dentro del afán por controlar la producción y comercialización de pinturas, se impuso la obligación de rubricarlas. Esto adquiere una particular relevancia en la presente investigación, porque, según lo expuesto en el apartado anterior, nos ha permitido llegar a importantes conclusiones y localizar un buen número de obras de López Calderón. Ya se han detallado el significado y las implicaciones ideológicas de los colofones que para entonces quedaron instaurados en la praxis pictórica capitalina, exponiendo a su vez cómo Pedro López Calderón optará particularmente por *fac*^{t}. o *fac*^{t}. *Mexico*. Pero cabe señalar en este momento que el lienzo del *Bautismo de Cristo*, fechado precisamente en 1681 (cuando se inicia el proceso para actualizar las ordenanzas), ya incorpora tras su nombre y apellidos el colofón "F. 1681 año".

Esta "F.", que entendemos que ha de corresponder a *faciebat* o *fecit*, nos demuestra que el maestro pintor ya optaba por esta distinción antes de que lo impusiera la normativa y de encontrarse en la Ciudad de México. Lo hacía desde Oaxaca, donde se carecía de gremio u otra reglamentación oficial que se lo impusiera (Katzew, Cuadriello, Mues y Alcalá, 2017: 21). Esto nos revela un empeño personal en dejar constancia de la dignidad de su oficio como un arte liberal, a lo que también contribuiría de un modo no verbal el vistoso y complejo adorno con que traza esta rúbrica particular de 1681 (y a nivel general, pero en menor medida, las del resto de su producción) (Carrillo, 1953/1972: 9). A través de estos pequeños detalles podemos deducir, por tanto, un alineamiento temprano y consciente con la causa que estaban empezando a emprender sus colegas de la capital virreinal.

En el momento de revisar la normativa gremial, se planteó también instaurar la prohibición de que pudieran ser examinados como maestros pintores los que no fueran españoles. Esta controvertida y discriminadora propuesta, que finalmente no fue

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

aprobada, nacía del miedo al éxito y buena aceptación que estaban teniendo los pintores indígenas (Insaurralde, 2018: 68). A este respecto, cabría considerar cuál sería la posición y realidad de Pedro López Calderón, del que -según hemos avanzado en su biografía- tenemos más indicios para considerarlo oaxaqueño y castizo que español peninsular. Sin datos firmes, no cabe otra cosa que la mera suposición a este respecto, pero nos podríamos cuestionar si de haber presentado un grado de mestizaje elevado, nuestro protagonista hubiera llegado a ocupar cargos de una cierta distinción y prestigio social dentro de este contexto de discriminación racial, como lo fue el de diputado mayor la cofradía de Nuestra Señora del Socorro del propio gremio de pintores. Como complemento a lo anterior, se debe también añadir que hubo importantes excepciones dentro de su mismo contexto, pues sabemos que pintores del reconocimiento de José de Ibarra o Miguel Cabrera fueron respectivamente mulato y mestizo, pudiendo tomar sus casos como particulares ejemplos de disimulo cultural[20].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[20] Agradecimientos al Dr. Jaime Cuadriello por sus anotaciones a este respecto.

3.3.2. Sus clientes

Pedro López Calderón fue un pintor de obra exclusivamente religiosa. Así se deduce del catálogo de su producción, del que se ha descartado la única atribución de temática profana que se le había realizado hasta la fecha: un *Retrato de don Manuel Rubio y Salinas, arzobispo de México* fechado en 1754. La casa de subastas debió aprovechar el escaso conocimiento sobre el autor para atribuirle una obra que ni estilística ni cronológicamente presenta visos de ser suya.

Con esta especialización temática resulta de plena lógica que pueda citarse a la Iglesia como su principal comitente. Particularmente a determinadas órdenes religiosas, como pasaremos a ver, frente a una iglesia secular que -al menos en la Ciudad de México y para sus principales encargos- prefirió optar por otros talleres más afamados. En Oaxaca, sin embargo, sí ejecutó un importante proyecto para el obispado en el antiguo bautisterio catedralicio: su monumental *Bautismo de Cristo*, que consideramos el primero de sus trabajos. La revisión de los fondos documentales del Archivo Arquidiocesano de Oaxaca, lamentablemente, no aportó ningún testimonio sobre este encargo entre los registros de cuentas relativos a estos años, que han sido revisados.

La relación laboral más próspera y significativa se produjo con las órdenes de San Francisco y de San Agustín, para las que trabajó de manera regular a lo largo de toda su carrera y en distintas regiones del virreinato. Entre estas, destaca por su particular vínculo personal la Orden Tercera agustiniana, a la que -como seglar- perteneció al menos desde 1728, cuando se constata por primera vez así citado en la documentación histórica. No sabemos con exactitud desde cuando se produjo esta vinculación, pero la relación laboral entre el pintor y la orden se remonta a su trabajo de juventud en Antequera - Oaxaca; particularmente con el *San Nicolás de Bari* de su convento agustino.

Puede que su propia partida de la villa oaxaqueña se deba a esta misma orden, pues el primer encargo que se le conoce fuera de esta región fue realizado para la misma: el ciclo de *La vida de san Agustín* del Santuario de Chalma (Estado de México). La magnitud de este proyecto debió ser motivo más que suficiente para propiciar el desplazamiento de un pintor que -como sabemos- ya tenía previsto su posible traslado. Se ha documentado la recaudación de donativos para la ejecución de estas obras en 1704, aunque los veintiún

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

lienzos de gran formato que lo componen debieron de ocuparle, con seguridad, un periodo cronológico bastante más amplio.

De su trabajo en convento agustino de Chalma se deduce, además, su conocimiento de la milagrosa imagen del Cristo crucificado que allí se venera con devoción y atrae a numerosos peregrinos. En el Museo Nacional de Historia – Castillo de Chapultepec se conserva hoy (almacenado) un "verdadero retrato" de esta talla que no está fechado ni registrado como producido en México, por lo que bien pudiera corresponder a esta etapa. Además, otro importante exconvento agustino del Estado de México, el de Acolman (uno de los primeros erigidos en el continente), almacena también el retrato de una segunda efigie milagrosa: la *Virgen del Carmen de Guatemala*. Ambas obras son de un alto interés y calidad, ubicándose entre lo más destacado de su producción. Resultaría de un profundo interés averiguar el destino inicial de las mismas, actualmente depositadas en las mencionadas instituciones como consecuencia de las políticas de redistribución de fondos artísticos desarrollada por el INAH (antes Monumentos Históricos) en distintos momentos del siglo XX[21].

En una línea similar, también se ha localizado una *Virgen de Guadalupe* en la cripta del templo de Santa Mónica en la Colonia del Valle de la Ciudad de México. Esta casa agustina de impresionante arquitectura contemporánea, erigida en 1962, pudo recogerla de algún otro edificio de la misma orden en la ciudad, aunque desconocen su origen.

Para la orden franciscana, por su parte, también tenemos constancia de la realización de un ciclo sobre la vida de su santo fundador y de mártires de la orden. Lo conocemos, según se ha visto, a través de la referencia de José Francisco Bonequi, que en 1862 la documentó en el claustro del convento de San Francisco de la capital oaxaqueña. El conjunto se encuentra hoy perdido, probablemente a partir de la exclaustración de este inmueble, o a consecuencia de los daños provocados por las fuertes afectaciones sísmicas sufridas en la primera mitad del siglo XX. Conocemos, sin embargo, dos efigies de mártires franciscanos -*San Francisco de Jesús* y *San Martín de Aguirre*- en la sacristía del gran templo de esta orden en San Luis Potosí. No estando fechados, podemos tomarlos bien como restos conservados y reubicados del ciclo oaxaqueño -aunque la lejanía ponga

[21] Agradecimientos al Dr. Jaime Cuadriello por sus anotaciones a este respecto.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en cuestión tal hipótesis-, bien como nuevas representaciones de unos mismos personajes producidas para este enclave. Pedro López Calderón produjo para el mismo templo potosino al menos un ciclo de *La vida de la Virgen* fechado en 1732 (el último de los ciclos claustrales que realizara). Hoy en día solo se conservan y exhiben en la Capilla de Aranzazú (hoy integrada en el Museo Regional Potosino) cuatro de las escenas, correspondientes a *Los Desposorios de la Virgen*, *La Visitación*, la *Petición de posada*, y el hallazgo de *Jesús entre los doctores*. Pero debieron ser más y estar en el claustro del mismo convento, pues los libros de la "Cuarta Cuenta" recogen en 1774 la compra de veinticuatro alcayatas para los mismos (Morales, 1997: 490).

Salvador Gómez Eichelmann atribuyó también a López Calderón otras pinturas anónimas conservadas en la misma casa franciscana: una *Alegoría de las virtudes divinas* que se exhibe también en la misma Capilla de Aranzazú y una representación de la *Promesa del jubileo de la Porciúncula* que adorna uno de los laterales del presbiterio de su templo principal. Desde aquí, no obstante, llamamos a tomar con cautela tales atribuciones, que descartamos en el primer caso y cuestionamos en el segundo.

Cerca de la capital potosina, la pequeña localidad de Mexquitic acoge un importante trabajo de López Calderón, que ha sido interpretado como *Alegoría de la Jerusalén Celeste y la orden franciscana* (Rubial, 1998) o como *El misterio de la Inmaculada Concepción* (Hernández, 2011). En cualquier caso, esta compleja y monumental composición alegórica remite tanto a registros de una gran erudición intelectual como al conocimiento particular del contexto local, con alusiones al trabajo evangelizador de la orden dentro de este territorio fronterizo. En consecuencia, se deduce que Pedro López Calderón debió tener un estrecho contacto con la orden en esta provincia, y particularmente con algún fraile que debió marcarle dicho programa.

En Querétaro, su antiguo y monumental convento franciscano también ha sido convertido en museo regional y conserva obra de Pedro López Calderón, aunque no se exhibe. Se trata de un lienzo con la *Anunciación* rubricado y de otra *Visitación* sin firma, pero que resulta fácilmente reconocible como pareja de la anterior y quizá parte de otro ciclo mariano. Está sin fechar y su calidad es mayor a la del ciclo potosino, pero no podemos llegar a afirmar si su origen está en las colecciones originales del antiguo edificio que hoy

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

las conserva, puesto que el acervo de esta institución recoge -como en tantos otros casos- obras de muy diversos orígenes cuyo ingreso no fue adecuadamente registrado.

Un caso parecido se repite en el Museo Nacional de las Intervenciones, que ocupa un antiguo convento dieguino -rama del franciscanismo- en la Ciudad de México: el de Nuestra Señora de los Ángeles de Churubusco. Allí se almacena, sin saber su origen, una efigie de la *Virgen de Valvanera* a la que atenderemos con detenimiento unos párrafos más adelante. Y en el centro histórico de la capital virreinal se le conoció también una *Santa Cena* en el colegio franciscano de San Fernando, aunque esta se encuentra desaparecida según se ha explicado al inicio del apartado de revisión bibliográfica, cuando comentamos su caso con detenimiento.

Para la Compañía de Jesús debió crear el *Retrato y traje de Cristo según San Lucas* que Abelardo Carrillo y Gariel conoció en el templo de Loreto capitalino, hoy también perdido (Carrillo, 1946: 177 y 1953/1972: 74). Por mi parte, he atribuido a la etapa jesuítica de La Profesa el lienzo de *San Cayetano* que hoy custodia su pinacoteca, junto con una *Santa Rosalía de Palermo* y una *Santa Bárbara* que a mi juicio debieron formar parte conjuntamente de uno de los retablos barrocos que originariamente decoraron este importante templo.

El sustancioso número de trabajos realizados para la Iglesia Católica nos recuerda que esta fue el mecenas más poderoso en la sociedad virreinal. No obstante, los restantes grupos de poder también se vieron reflejados en la producción artística de López Calderón, como parte de su clientela.

Sabemos que en una sociedad marcadamente estamental como la hispanoamericana, regulada por el sistema de castas, los españoles (de origen peninsular) tenían la posición más aventajada. Atesoraban los mayores derechos, los mejores puestos y -con frecuencia- las más grandes fortunas. En el periodo histórico que enmarca nuestro estudio, alcanzaron una extraordinaria prosperidad los que se dedicaron a la minería, que vivía una situación de particular bonanza hacia los últimos años del siglo XVII (Katzew, Cuadriello, Mues y Alcalá, 2017: 20). Este último punto es particularmente importante, porque en el siguiente apartado podremos observar cómo la dispersión geográfica del trabajo de López Calderón corresponde en buena medida con los principales centros mineros de aquel momento. La

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

riqueza mineral, aunque acumulada en manos de unos pocos, terminó reflejándose en segmentos más amplios de la sociedad -como la Iglesia- y evidentemente en la producción artística. Desde estos enclaves, los enriquecidos mineros demandaron un buen número de obras de arte para decorar sus ostentosas residencias o bien determinadas iglesias que se encargaron de erigir y/o engalanar en una demostración pública de agradecimiento a Dios por el éxito procurado (Vargaslugo, 1999). También se encargaron de invertir buenas partes de sus beneficios en prosperar socialmente por medio de la adquisición de títulos nobiliarios, que la Corona española -necesitada de caudales y de hombres fieles en el contexto de la Guerra de Sucesión- se encargó de facilitar oportunamente.

La obra de Pedro López Calderón nos traslada fielmente esta particularidad de la sociedad novohispana de su momento, a través de casos como los lienzos de San Nicolás de Bari y San Juan Nepomuceno ubicados en la iglesia del Real de Minas de San José de Avino, en Pánuco del Coronado, Durango. Las particularidades del caso se abordan con detenimiento en el análisis del lienzo del Nepomuceno, pero se pasan a resumir como adelanto algunas de las ideas que ahora nos conciernen.

El Real de Minas de Avino fue una de las mayores minas de plata a cielo abierto del mundo entre finales del siglo XVI y el primer tercio del XVII, quedando después abandonada tras decaer su extracción. En 1730, el vasco José de Echaez retomó la actividad, y tras él lo hicieron los también peninsulares Esteban de Erauzo y su yerno José del Campo Soberón y Larrea, cuyo enriquecimiento gracias a esta actividad le permitió obtener el título del Conde de Valle de Súchil[22].

En 1731 se data precisamente el *San Nicolás de Mira* de Pedro López Calderón que se encuentra en el templo de este enclave minero, donde también observamos un *San Juan Nepomuceno* rubricado sin indicación del año. Por su fecha, cabe deducir que ambos lienzos llegaron conjuntamente a esta remota localidad del Camino Real de Tierra Adentro con la reactivación de sus minas y de la mano de José de Echaez, quien lo debió traer consigo o bien encargar directamente a la capital virreinal. El actual templo, no obstante, fue levantado en 1759 por Esteban de Erauzo, quien también lo vistió con estos

[22] INSTITUTO DE CULTURA DEL ESTADO DE DURANGO, "Real de minas de San José de Avino". https://www.caminorealdetierraadentrodgo.com/real-de-minas-de-san-jose-de-avino (Fecha de consulta: 26/12/2018)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

lienzos preexistentes y otros que habrían de ser nuevos, sumando una interesante pinacoteca donde también destaca la obra del coetáneo Antonio de Torres[23].

Abrazando la misma dinámica de mecenazgo, se ha querido interpretar -dentro del terreno de la hipótesis- la posible interacción de otro rico español, terrateniente y minero, con una de las más significativas obras de Pedro López Calderón: su *San Juan Nepomuceno* de 1723, actualmente ubicado en el Museo de Guadalupe en Zacatecas. Se ha planteado la posibilidad de que el influyente Fernando de la Campa y Cos, Conde de San Mateo Valparaíso, comprara dicho cuadro en la capital hacia 1730, concretamente a la Cofradía de San Juan Nepomuceno (integrada por los oidores de la Audiencia de México y sita en la iglesia del Hospital de la Santa Cruz), de la que suponemos que fue su primera efigie titular, justo entonces sustituida por una escultura. Tras ello lo habría regalado a una congregación en torno al mismo santo en Zacatecas, de la cual él sería administrador y se conoce que les donó en dicha fecha un gran cuadro con marco de oro que encaja con la descripción del de López Calderón. En el análisis monográfico que dedicamos a la obra se analiza el caso con muchos más datos y detalles, que nos permiten llegar con bastante certidumbre a esta conclusión, cuya relevancia también se pone de manifiesto.

No debieron ser estos los únicos clientes españoles que requirieron los servicios de Pedro López Calderón, pues, aunque desconozcamos la identidad de los mismos, su procedencia puede descubrirse a partir de las imágenes pintadas. Hablamos particularmente de unos lienzos en los que se representa devociones locales y originarias de la España peninsular. Citaremos en primer lugar el de *San Ciriaco y Santa Paula, patronos de Málaga,* expuesto a culto en el templo de Guadalupe en San Cristóbal de las Casas - Chiapas. Respecto a esta obra, cuyo hallazgo originó toda la presente investigación, cabe remitir a la lectura de su correspondiente análisis, en el que se argumenta con profusos detalles las razones que nos llevan a deducir que hubo de ser encargada por un malagueño, o bien por una persona bien conocedora de ciudad, del paisaje de su extrarradio, y de las particularidades de una devoción marcadamente local.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[23] Ibídem.

Pedro LÓPEZ CALDERÓN, 1719. *Nuestra Señora de Valvanera*.
Museo Nacional de las Intervenciones. Ciudad de México.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pedro LÓPEZ CALDERÓN, 1719. *Nuestra Señora de Valvanera*.
Parroquia de San Juan Bautisca, Caracas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

De la *Virgen de Valvanera*, Patrona de la Rioja, consideramos dos relevantes lienzos que nos presentan su verdadero retrato: el conservado en el hoy Museo Nacional de las Intervenciones (Ciudad de México) y otro localizado en la parroquia de San Juan Bautista de Caracas (Venezuela), dándonos nueva muestra de la extraordinaria difusión de su obra, a la que atenderemos en el apartado que sigue. Antes conoceremos con un poco más de detenimiento esta advocación, cubriendo con ello el análisis de unas importantes piezas que han quedado fuera de la selección de casos de estudio.

Aunque la actual talla venerada en su santuario de la Sierra de la Demanda es románica (s.XII), la tradición la tiene por realizada por san Lucas y trasladada a España por dos discípulos de san Pablo: Onésimo y Geroteo. Estos le construyeron una pequeña capilla en los montes riojanos, donde se la veneró hasta la ocupación musulmana, cuando hubo de ser escondida para su salvaguarda. Ocurrió entonces un hecho milagroso que ha configurado su tipo iconográfico más repetido, particularmente en pintura. Un ermitaño llamado Arturo decidió esconder la talla en el hueco de un roble junto a varias reliquias, el cual fue inmediata y milagrosamente cerrado por la corteza del árbol, que ocultó la efigie por unos siglos. Recuperada la región, un relato medieval narró su prodigiosa reaparición, cuando un malhechor llamado Nuño Oñez, en el momento de asaltar a un campesino, observó que este se encomendaba a la Virgen y -ante su devoción- decidió cambiar también él de vida y redimirse de sus pecados. Con un compañero llamado Domingo, se retiró a una cueva y llevó una vida de penitencia, hasta que se le apareció la propia María para indicarle el lugar donde encontraría escondida su estatua. Le indicó que fuera a Valvanera en busca de un roble que sobresaliese entre los demás, que tenía varios panales de abejas, y a cuyos pies brotara una fuente (Schenone, 2008: 536-538).

Las dos versiones realizadas por Pedro López Calderón nos muestran los elementos más representativos de este relato, ubicando la escena en un paisaje boscoso y la talla asomando ante el hueco del roble donde se ocultó y apareció, con la fuente brotando junto a él del lado izquierdo y un enjambre de abejas revoloteando alrededor de la imponente corona mariana. Dicha corona -de oro y cuajada de piedras preciosas, destacando en su diseño un águila de alas extendidas- no pertenece a la efigie original, sino que corresponde al rico ajuar con el que fue revestida durante la Edad Moderna y con el que la solemos ver en las pinturas de la época. Lo mismo ocurre con las vestimentas que reproduce Pedro López Calderón: una toca enmarcando el rostro, y una túnica y mantos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

riquísimamente brocados y guarnecidos de perlas. Estas lucen también en sus muñecas, pues toda la efigie se encuentra ricamente enjoyada. En su mano izquierda porta un fruto mientras que con la derecha sostiene a su Hijo, que bendice con la misma.

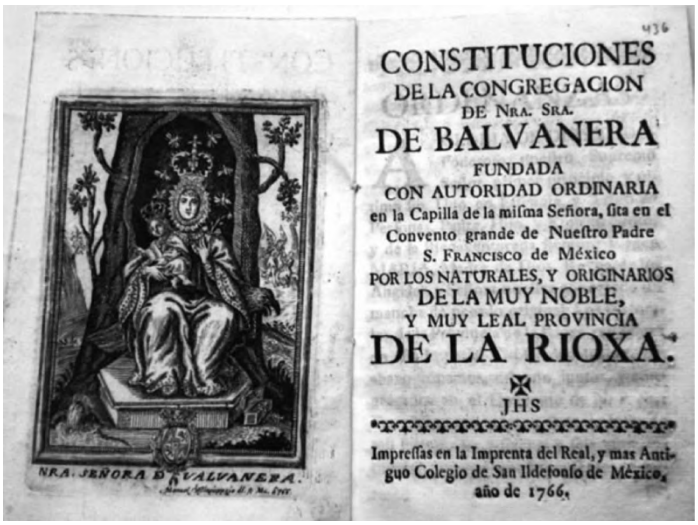
Jesús, vestido a conjunto y con la misma riqueza que su Madre, destaca por la violenta torsión de la parte superior de su cuerpo respecto a la inferior, dirigiendo el torso y rostro hacia su derecha y las piernas a su izquierda. La tradición explica esta singular postura narrando la leyenda de una pareja de recién casados que decidió consumar su matrimonio en la iglesia donde se encuentra la imagen, y que el Niño, para no mirarlos, giró la cabeza violentamente. Por eso el libro que sostiene en su mano derecha recoge la inscripción: "*Volvio / Christo / el ros- / tro / p(or) no/ ver un / sacri- legio*.".

Pedro LÓPEZ CALDERÓN, 1719. *Nuestra Señora de Valvanera* (detalle). Museo Nacional de las Intervenciones. Ciudad de México.

Cabe prestar atención también a otros detalles como la peana escalonada de perfil hexagonal sobre la que se reproduce la efigie entronizada. En uno de sus niveles se identifica la imagen como "V.RO RET.TO DE N.A S.A D BALVANERA.", y en el otro se recrean elementos de la heráldica castellana como castillos y leones rampantes. Del lado izquierdo de la imagen vemos asomar la borla de un cojín sobre el que se sienta María, entronizada una silla de tijeras cuyos brazos se rematan en cabezas de águila que también llegamos a distinguir tras el manto.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Todos estos detalles se reproducen en un grabado anónimo que con toda seguridad fue el empleado por Pedro López Calderón como base para ambos retratos, muy parecidos entre sí[24]. Pero no fue el único que recurrió a esta imagen gráfica para retratar a la Virgen de Valvanera en Nueva España. Los riojanos, muy devotos de su imagen patronal, se encargaron de difundir su devoción con gran éxito allá donde se desplazaron, y particularmente en la América española. Por ello son abundantes las representaciones virreinales de esta efigie a lo largo de todo el territorio, como ponen en evidencia los numerosos casos recogidos por portales especializados como ARCA[25] o PESSCA[26], incluso cuando estos solo realizan una aproximación parcial. Llama la atención como la mayoría de ellas siguen con rigor el mismo tipo iconográfico que López Calderón y, en consiguiente, la misma estampa.



Estampa anónima de *Ntra. Sra. de Valvanera*

Anónimo, 1766. *Constituciones de la Congregación de Ntra. Sra. de Valvanera*

Limitándonos al contexto que nos ocupa, se conoce que durante el siglo XVIII existió una importante red de riojanos establecidos el virreinato novohispano; muchos de ellos comerciantes afiliados al Consulado de Comerciantes de la Ciudad de México. Uno de los casos más conocidos, que sirve como ejemplo de la prosperidad de este colectivo, fue

[24] NOTARIO ZUBICOA, Carolina, "Estampa. Virgen de Valvanera". En: http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/promociondelarte/mc/animalario/piezas/alfabetico/e-g/estampa-79889.html (Fecha de consulta: 06/03/2019).
[25] ARCA, "Valvanera". En: http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks?utf8=✓&search=valvanera (Fecha de consulta: 06/03/2019).
[26] PESSCA, "Virgen de Valvanera". En https://colonialart.org/archives/subjects/virgin-mary/advocations-of-the-virgin/virgen-de-valvanera#c324a-667b (Fecha de consulta: 06/03/2019).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

el de Manuel Rodríguez Sáenz de Pedroso: importante comerciante y terrateniente, enriquecido con el negocio del pulque, que llegó a ser nombrado conde de san Bartolomé de Xala[27].

Los comerciantes riojanos llegaron a fundar en 1766 una Congregación para venerar a su patrona, cuyo libro de *Constituciones* está ilustrado con un grabado igualmente parecido a las imágenes pintadas por López Calderón, anteriores en todo caso, pues ambas se fechan en 1719. La citada Congregación se estableció en el convento de San Francisco de la capital, siendo lo frecuente (aunque puedan citarse excepciones) que las cofradías de Balvanera se adscribieran a centros franciscanos, al igual que las de Aránzazu[28].

No conocemos quien pudo ser el comitente que encargara a Pedro López Calderón sus retratos de la Virgen de Balvanera, pero podemos deducir su pertenencia a este colectivo. El extraordinario grado de precisión que presentan estos lienzos en sus acabados hubo de corresponder a una remuneración económica consecuentemente elevada, acorde a la demanda de tan laboriosos esfuerzos. El lienzo de Churubusco puede ser, de hecho, el más primorosamente acabado de toda la producción de su autor; pero es también una de las mejores réplicas virreinales de esta efigie que conocemos, superando a mi juicio las de pinceles mucho más afamados, como los de José de Ibarra (Colegio de las Vizcaínas, Ciudad de México) o Miguel Cabrera (Museo de Arte de Filadelfia).

Podemos sumar una tercera devoción proveniente de la Península entre el repertorio pintado por López Calderón: la *Divina Pastora.* Afortunadamente el caso ha sido bien estudiado por Juan Miguel González, Francisco Montes o William Taylor, a cuyos estudios remitimos para conocer en profundidad el origen de esta peculiar iconografía hispalense y su difusión en América, estando vinculados ambos procesos a la Orden capuchina (González, 1981; Montes, 2009 y 2015ª; Taylor, 2011). Anotaremos en estas líneas únicamente algunas de las ideas más relevantes para el caso que nos ocupa, que ha sido considerada la reproducción novohispana documentada más antigua de esta imagen (Montes, 2009: 104). Pedro López Calderón la pintó en 1732 en soporte lienzo, según

[27] VELASCO MENDIZÁBAL, Gloria Liziana (2011), "Un riojano entre vascos y montañeses: Manuel Rodríguez Sáenz de Pedroso, primer conde de san Bartolomé de Xala", *Estudios de Historia Novohispana,* vol. 45, nº. 45, pp. 123-159.
[28] Agradecimientos al Dr. Jaime Cuadriello por sus anotaciones a este respecto.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

hemos podido comprobar, desmintiendo que se tratara de un cobre como se ha venido manteniendo hasta la fecha. Esta pequeña obra sigue fielmente el modelo de una estampa sevillana en la que se representa a la Pastora siguiendo la visión tenida por Fray Isidoro de Sevilla en 1703 del modo en que la fija Alonso Miguel de Tovar en 1705. A derecha e izquierda, sendas guirnaldas de flores le sirven de marco y adorno, mientras que arriba y abajo dos cartelas recogen una plegaria y la concesión de indulgencias por parte del arzobispo Manuel Arias Porres (Montes, 2008: 105 y 2015a: 390). Los extensos textos que estas presentan se han trascrito en la correspondiente entrada que le dedicamos en el catálogo.

Pedro LÓPEZ CALDERÓN, 1730. *Divina Pastora.*
Convento de los Capuchinos. Sevilla.

Estampa anónima (Sevilla), 1708?
Divina Pastora.

Resulta de particular interés el hecho de que esta obra, producida en la Ciudad de México como indica su rúbrica (*Pedro Calderon fac^t. 1732. Mex^co.*), se conserve actualmente en el convento capuchino hispalense, ilustrando de este modo un particular viaje de ida y vuelta (Sevilla-México-Sevilla) de esta popular devoción dieciochesca.

El *tornaviaje* fue emprendido por otra importante representación mariana trasladada de la capital novohispana al Puerto de Indias y la Península: la *Virgen de Guadalupe*, que a su vez tomó el nombre de la homónima extremeña. La configuración y difusión de la imagen del Tepeyac también ha merecido importantes estudios en México y el mundo,

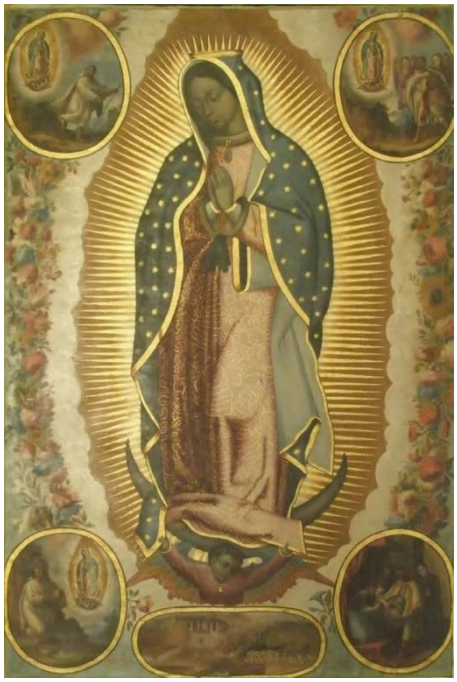
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

pero para el caso que nos ocupa señalaremos los de los investigadores Joaquín González Moreno y Francisco Montes. En el capítulo relativo a la revisión bibliográfica hemos detallado sus distintas aportaciones y las de otros autores que han ido añadiendo otras referencias puntuales sobre algunas de las "guadalupanas" de Pedro López Calderón. Resumiendo las ideas más importantes, destacamos de Joaquín González su ejercicio de catalogación, que dio hasta con seis copias de la *Virgen de Guadalupe* en Sevilla y su provincia (González, 1959 y 1951). Francisco Montes volvió a localizar la mayor parte de ellas y las ha estudiado con rigor, emitiendo algunos juicios relativos al estilo de las mismas que retomaremos al abordar la cuestión estilística en el conjunto del trabajo de López Calderón. No obstante, más que las obras en sí -que ya han sido estudiadas-, nos interesa prestar atención en el marco de nuestra investigación a la ubicación de las mismas, capítulo que también ha sido abordado por el mismo investigador a nivel general para todas estas representaciones en el contexto hispalense (Montes, 2015b: 61-115).

Atendiendo al carácter geoestratégico de la ciudad que durante siglos asumió el monopolio del comercio hispanoamericano, se señala en primer lugar el carácter de "amuleto protector" que jugó esta efigie mariana (entre otras) para muchos navegantes, a través del cual justifica su frecuente y temprano arribo hasta del puerto del Guadalquivir. Por su parte, la feligresía hispalense adoptó una particular devoción hacia esta "Inmaculada americana" a la que se atribuían poderes taumatúrgicos, particularmente a partir de una epidemia que asoló la ciudad en 1649 (Montes, 2015b: 63-74). Arraigada la devoción, comenzó a crecer una demanda imparable de representaciones guadalupanas, tanto para las viviendas particulares como para recintos eclesiásticos. Una parte de ellas fue enviada por los españoles que, trasladados a México, las enviaron a su patria originaria junto a otras donaciones piadosas con las que agradecían su fortuna, o bien como recuerdo para sus familias o conocidos peninsulares, entre los que se iba acrecentando y propagando la devoción. Otras llegaron con los que regresaron, entre los ricos ajuares personales que muchos de estos indianos trajeron a su retorno, y acabarán así decorando la vivienda familiar (cuando eran laicos) o nuevamente las iglesias y dependencias conventuales (cuando eran religiosos o a través de las dotes de las profesas). Por el estatus social y económico que gozaban muchos de estos indianos, se señala también que la "Madre americana" no solo gozó del fervor más popular, sino también de fieles distinguidos (Montes, 2015b: 74-115).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pedro LÓPEZ CALDERÓN, 1730
Virgen de Guadalupe con donante.
Colección particular.



Pedro LÓPEZ CALDERÓN, 1726
Virgen de Guadalupe.
Monasterio de Santa María la Real. Sevilla.

Aunque muy resumidas, estas consideraciones nos sirven para interpretar algunas particularidades de las copias guadalupanas firmadas por López Calderón. Existen de distinto formato: desde láminas de cobre de pequeño tamaño y que deducimos para uso doméstico y popular (colección Calderón; 30 x 25 cm.) a lienzos de grandes dimensiones y elaborados diseños para el culto en templos y clausuras (Monasterio de Santa María la Real de Bormujos, 202 x 121 cm.; iglesia del exconvento del Carmen de Sanlúcar la Mayor, 207 x 134 cm.). Y un caso de alta singularidad será la *Virgen de Guadalupe con donante* que Joaquín González localizó en una colección particular sevillana (1959: 86) y que fue dado posteriormente por perdido, reapareciendo en el mercado artístico en abril de 2019 (Subastas SEGRE[29]). En el margen inferior izquierdo asoma la cabeza de un donante con peluca y ropas a la moda dieciochesca, siguiendo la histórica tradición que retrata de este modo la devoción de un particular a una determinada imagen ante la que se le representa, que es frecuente en el arte de la Edad Moderna pero no particularmente para el caso de la Virgen de Guadalupe.

[29] SEGRE SUBASTAS, "Virgen Guadalupana con donante". En: https://www.subastassegre.com/default/subastas-en-sala/pintura/pedro-calder-n-l-pez-virgen-guadalupana-con-donante-128-1526161.html (Fecha de consulta: 08/04/2019).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Del caso de las "guadalupanas" podemos deducir que Pedro López Calderón produjo tanto encargos personalizados -como el último citado- como obra de producción más estandarizada para su fácil comercialización. Una dualidad que podemos extender al conjunto de su obra y que explica en buena medida su irregularidad, según veremos. Sabemos que Pedro López Calderón fue citado entre los pintores con tienda en la Ciudad de México para 1704, dentro del documento relativo a la donación económica de los integrantes del gremio de pintores para la Guerra de Sucesión (Mues, 2008: 395). Esta modalidad de comercialización permitía una fuente de ingresos complementaria para los pintores de categoría media que quizá no recibían los suficientes encargos directos para mantenerse solo con ellos. En la tienda se vendían pinturas de géneros asequibles, que tuvieran fácil salida entre una clientela abierta y de un nivel económico probablemente menor, lo que también repercutía en su inferior calidad. Se denunció que muchas de ellas eran realizadas por oficiales y aprendices, aunque recibieran la firma del maestro, que solo les daría algunos retoques. E incluso que se compraba y revendía del mismo modo obra producida por pintores sin formación oficial alguna y que, de este modo, llegaban a venderse a un mayor precio. Además, junto a las pinturas, se podía vender también en tienda lienzos y tablas ya imprimadas y listas para pintar, o marcos, láminas y otros preparados (Insaurralde, 2018: 80-81).

Considerando lo anterior, resulta muy posible que muchas de las pinturas con menor calidad en la producción de Pedro López Calderón tengan este origen, cuando atienden además a formatos pequeños o medios y temas y devociones populares. Es el caso del *San Antonio de Padua* del templo de Regina Coeli, por ejemplo, o del la *Virgen de los Dolores* del Colegio de Vizcaínas, y suponemos también de la repetidamente descalificada *Santa Cena* del convento de San Fernando. El hecho de que todos estos ejemplos estén a su vez en la Ciudad de México no deja de fundamentar esta suposición, pues bien pudiera tratarse de adquisiciones realizadas por vecinos de la misma, que pudieran haber llegado por medio de donaciones o dotes de profesión a algunos de estos antiguos cenobios (Vizcaínas no lo fue, pero se sabe que acoge entre sus colecciones fondos procedentes de algunos templos exclaustrados).

Pedro LÓPEZ CALDERÓN, 1719
San Antonio de Padua. Templo de Regina. Ciudad de México.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

De este modo, concluimos este particular repaso por la obra de Pedro López Calderón a través de sus comitentes, que nos ha permitido descubrirle como un pintor que participó plenamente de las dinámicas de comercialización y promoción de las artes propias de su tiempo, de su contexto y de su estatus profesional.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.3.3. Dispersión geográfica de su producción

En este epígrafe se quiere presentar de una manera concreta y clara un aspecto de la producción de López Calderón que ya hemos ido introduciendo con suficiente detenimiento en el capítulo inéditamente anterior (la dispersión geográfica de su producción) por lo que no repetiremos consideraciones sobre las propias obras, sino que plantearemos los datos de un modo conciso y concluyente.

La primera idea a resaltar es la extraordinaria difusión geográfica que se ha observado en el trabajo de Pedro López Calderón y que hasta la fecha no había sido advertida, al no existir tampoco ningún catálogo amplio de su obra y ni haberse cruzado los datos de las distintas publicaciones que han ido sacando a la luz su trabajo en diversas regiones.

Haciendo un repaso general con datos simplificados (el catálogo recoge los detalles) de la obra de atribución "confirmada" -localizada o no-, empezamos a recordar sus primeros trabajos en Oaxaca, donde se conservan solo dos obras: el *Bautismo de Cristo* (antiguo bautisterio de la Catedral) y un *San Nicolás de Mira* (templo de San Agustín), aunque existió una amplia serie sobre *La vida de san Francisco y mártires franciscano*s hoy desaparecida (templo de San Francisco).

Durante el siglo XVIII estuvo asentado en la Ciudad de México, donde se tiene constancia de al menos nueve obras. Se conservan siete: la *Virgen de Valvanera* (Museo Nacional de las Intervenciones), el *Cristo de Chalma* (Museo Nacional de Historia – Castillo de Chapultepec), una *Virgen de Guadalupe* (templo de Santa Mónica - Colonia del Valle), un *San Cayetano* (pinacoteca de La Profesa), un San Antonio de Padua (templo de Regina Coeli), una *Virgen de los Dolores* (Colegio de Vizcaínas) y el *Retrato, forma y traje de la Virgen* (Hospital de Jesús). Se citó además la existencia de un *Retrato y traje de Cristo según San Lucas* (templo de Loreto) y una *Santa Cena* (convento de San Fernando) que se no se han localizado. Otras atribuciones se han descartado, mientras que hemos sugerido la posibilidad de algunas nuevas como una *Santa Rosalía* y una *Santa Bárbara* (pinacoteca de la Profesa).

Desde allí exportó obras para otras regiones del virreinato, donde pudo trasladarse también puntualmente. Volvemos a localizar algún trabajo en el sur: el lienzo de *San*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Ciriaco y santa Paula, patronos de Málaga (templo de Guadalupe, San Cristóbal de las Casas, Chiapas), cuyo origen es incierto. No obstante, la mayoría de encargos se produjo para enclaves del centro y septentrión virreinal, por motivos que más adelante interpretaremos.

En el actual Estado de México destaca el gran conjunto de veintiún lienzos sobre *La vida de San Agustín* en el santuario de Chalma, donde existen además otros lienzos que -a falta de un mejor estudio- también podrían llegar a atribuírsele. En el exconvento de Acolman se encuentra además la *Virgen del Carmen de Guatemala*.

Desde allí y hacia el norte se localiza en Querétaro una *Anunciación* firmada y una *Visitación* que parece hacerla pareja (Museo Regional de Querétaro). En León – Guanajuato, tuve noticia de la existencia de un cobre de temática mariana en colección particular, pero debe corroborarse. En Aguascalientes luce un *San Felipe Neri* (templo de San Juan Nepomuceno) y en Zacatecas el *San Juan Nepomuceno* del Museo de Guadalupe.

Desviándonos hacia el oeste, en Guadalajara - Jalisco, se conserva un *San Joaquín* (Museo de Arte Sacro de la Catedral de Guadalajara) y se conoció una *Santa Ana* (desaparecida). Además, se ha descubierto una importante *Virgen del Rosario* en Tlaquepaque (templo de san Sebastianito).

Retomando el rumbo norte, otro centro de trabajo muy importante, donde parece que pudo llegar a desplazarse el pintor, fue San Luis Potosí. Allí se le han atribuido varias obras cuya autoría cuestionamos, pero otro número muy significativo de lienzos se encuentran firmados: una serie de *La vida de la Virgen* con escenas de los *Desposorios*, la *Visitación*, la *Petición de Posada* y *Jesús entre los Doctores* (Museo Regional Potosino); la pareja de mártires franciscanos *San Felipe de Jesús* y *San Martín de Aguirre* (sacristía del templo de san Francisco); y la gran *Alegoría de la Jerusalén Celeste y la orden franciscana / Misterio de la Inmaculada Concepción* en el pueblo de Mexquitic (templo de san Miguel, Mexquitic de Carmona).

En el estado de Durango, existen los dos lienzos de *San Nicolás de Bari* y *San Juan Nepomuceno* en la iglesia del antiguo real de minas de San José de Avino (Pánuco del

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Coronado), siento este el punto más septentrional donde localizamos su obra dentro del territorio mexicano.

Sería interesante atender a la distribución de las obras en función del territorio de las diócesis novohispanas de principios del siglo XVIII, pero, mientras se consigue, este simple recorrido a través de los actuales estados nos permite revelar un hecho importante: la mayoría de la obra producida desde la Ciudad de México se exportó a localidades directamente conectadas al Camino Real de Tierra Adentro o Camino Real de la Plata.

Esta extensa ruta de más de 2600 km., que se adentraba hasta el sur de los actuales Estados Unidos, fue uno de los principales ejes vertebradores del virreinato novohispano. Y aunque fue construida y consolidada por la industria minera, su impacto abarcó un espectro mucho más amplio, fomentando la creación de vínculos sociales, culturales y religiosos entre las culturas españolas y amerindia que le han valido su reconocimiento como Patrimonio Mundial por la UNESCO[30].

Esta circunstancia no es casual, pues desde muchos de estos enclaves enriquecidos por la minería, se demandó un buen número de obras de arte para decorar templos y residencias a cargo de los adinerados particulares. No careciendo por lo general de grandes escuelas propias, buena parte de dichos encargos fueron a producirse en la capital virreinal, con la que se mantenía un fuerte contacto a través del propio camino y de las actividades económicas y evangelizadoras que se vehicularon por él. En la Ciudad de México se encontraban los maestros más afamados del virreinato que daban prestigio a toda la escuela capitalina, pero estos estaban ocupados con suficientes encargos oficiales de comitentes de un peso y presupuesto aún mayor (la propia Archidiócesis metropolitana, p.ej.). No obstante, había un buen número de obradores bien dispuestos a satisfacer esta demanda y cupo de mercado, y la propia certificación del origen a través de los colofones de la firma garantizaba su calidad para el cliente de provincias. Sin duda cabe interpretar así el caso de Pedro López Calderón y la citada difusión de su obra en el territorio mexicano, aunque hubo otros compañeros que parecieron adoptar una estrategia similar. Sin detenernos en ello, cabe citar a Antonio de Torres, de quien no por casualidad

[30]SECRETARÍA DE CULTURA DE MÉXICO, "Camino Real de Tierrra Adentro". En: https://patrimonioculturalyturismo.cultura.gob.mx/patrimonio_mundial/cultural/tierra_adentro/ (Fecha de consulta: 04/03/2019).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

encontramos obra en los mismos enclaves septentrionales donde encontramos la de López Calderón.

Pero la obra de López Calderón llegó a ser reconocida más allá de las fronteras del antiguo virreinato, como demuestran la *Divina Pastora* y las seis copias de la *Virgen de Guadalupe* que se han localizado en Sevilla y su provincia, además del ejemplar inédito descubierto en el monasterio guadalupano de la homónima extremeña. Según se ha visto, es probable que fueran enviadas hasta allí por españoles emigrados o trasportadas en los ajuares de quienes retornaban, lo que daría muestra de su éxito entre este sector poblacional. Pero, además, el excepcional hallazgo de un segundo retrato de la *Virgen de Valvanera* en la iglesia de San Juan Bautista en Caracas (Venezuela) da nueva muestra del alcance internacional de su producción, si bien falta por conocer el momento y el modo de su llegada. Un último destino internacional es Philadelphia (EE.UU), donde Gustavo Curiel conoció una *Anunciación* en colección particular "Adams", si bien por la dinámica coleccionista de este país nos lleva a pensar que debió ser adquirida en tiempos recientes y a través del comercio, descartándose toda conexión con estas latitudes en época virreinal.

Se presenta a continuación un mapa que ilustra, a modo de resumen visual, esta compleja realidad, georreferenciando las distintas localidades donde se ubican actualmente las obras conocidas de Pedro López Calderón. Se excluyen las piezas de ubicación incierta, pertenecientes en el mayor de los casos a colecciones particulares. En el territorio americano se ha señalado, con fines de contextualización, la división territorial del virreinato novohispano a principios del siglo XVIII. También el trazado del Camino Real de Tierra Adentro, cuya vinculación con la propia localización de una buena parte de las obras del autor que estudiamos ya se ha interpretado y puesto de manifiesto. Se incluyen otras localidades americanas con obra de López Calderón en Venezuela y Estados Unidos, así como el mapa de la España Peninsular y del archipiélago canario, cuya presencia es resultado de las dinámicas de intercambios comerciales y culturales que se han ido presentando.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

3.3.4. Sobre su estilo, evolución y relación con otros pintores

El estilo de Pedro López Calderón, como su obra, no puede caracterizarse de una manera homogénea. El pintor que orbitó entre dos siglos y (al menos) entre dos regiones, se vio afectado por la diversificación de soluciones estéticas y técnicas pictóricas que caracterizó a este complejo periodo de transición en las artes novohispanas.

Así, *El bautismo de Cristo*, su obra más destacada en Oaxaca, nos muestra a un pintor plenamente imbricado en la tradición del siglo XVII, como corresponde a un lienzo firmado en 1781. En la composición, de color principalmente apagado y poblada de contundentes figuras, destaca el movido manto rojo del Bautista, que se agita exageradamente de un modo similar a lo prodigado por Juan Correa. Con este recurso se consigue destacar la figura del profeta en el momento en el que se dispone a bautizar a su primo, arrodillo ante él en las aguas del Jordán. La repentina aparición del Padre Eterno, sobre la bola del mundo y entre un revuelo de ángeles y nubes bañados de luz, aporta el último golpe de efecto barroco a esta escena, por lo demás algo estática. El curso fluvial marca una simetría presente en la composición, aunque descompensada por el gran vacío que deja el paisaje arbolado de la izquierda en contraposición con los dos ángeles que aparecen a la derecha. Estos sostienen un manto con el que cubrirán y secarán a Cristo bautizado, y visten ricas túnicas y sandalias enjoyadas y primorosamente acabadas. Lo mismo ocurre con el agua del río y otros detalles del conjunto, de buena factura, que contrastan con el mal dibujo de unas anatomías deformadas, particularmente el brazo del Bautista.

Pedro LÓPEZ CALDERÓN, 1681. *El bautismo de Cristo* (vista general y detalle). Antiguo Bautisterio de la Catedral de Oaxaca. Oaxaca de Juárez.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Aunque Pedro López Calderón nunca destacará por la factura de sus anatomías, parece que con el tiempo logró adquirir mayor maestría en estos menesteres (lo testimonia su *Santa María Egipciaca*), si bien su mejor solución fue evitar las representaciones del cuerpo desnudo, quizá consciente de su mejor desempeño con las vestiduras. Con todo, me gustaría plantear la posibilidad de que la distorsión del *Bautismo* pudiera ser relativamente intencionada como un recurso óptico, pues la propia composición general de la obra parece estar dispuesta para ser vista de manera lateral, desde la derecha, y no frontalmente. Faltaría conocer la disposición original de la obra en esta antigua capilla bautismal (hoy en desuso), cuyo acceso ha sido completamente modificado al cegarse la conexión original con el templo catedralicio y abrir el actual a dependencias secundarias.

En el ciclo de *La vida de san Agustín* del santuario de Chalma encontramos un registro pictórico muy parecido, en cromatismo, ejecución, etc, y unas composiciones que -como se verá- están copiadas de fuentes impresas. El lienzo de *San Agustín con la Virgen y el Niño* vuelve a mostrar una singular torpeza en la modelación anatómica. Quizá sea el último caso de gravedad, pues desde su traslado a la capital virreinal parece mejorar sensiblemente a este respecto y en la calidad general de producción, adaptando progresivamente su estilo a las inquietudes estéticas de los maestros de la capital.

En el ciclo agustiniano comenzó a incluir unas cartelas ovaladas de considerable tamaño en las que incorpora un texto en español que describe lo acontecido en cada una de las escenas. Este elemento refuerza el claro carácter narrativo que tiene todo el conjunto monástico, en el que se va relatando la vida del obispo de Hipona. Pedro López Calderón debió tomar aquí conciencia de lo oportuno de este recurso para reforzar los mensajes de sus composiciones, y empezó a incorporarlo con relativa frecuencia. Particularmente en las imágenes menos conocidas en su contexto y fecha, ayudando a entender lo representado y clarificar su significado. Ocurre así, por ejemplo, en los lienzos de *San Ciriaco y Santa Paula* (1716) y del *San Juan Nepomuceno* del Museo Regional de Guadalupe (1723), entre otros. En el primero de ellos se recurre a su vez a una numeración de distintos elementos representados en escena, otro recurso con claro afán didáctico que se repite en el paisaje del Tepeyac en la *Virgen de Guadalupe "Tota Pulchra"* de Sanlúcar la Mayor (1725). Todas estas cartelas son ovaladas y de gran tamaño, siendo precisamente este formato el distintivo a su vez de las cartelas que también incluye con frecuencia en

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sus representaciones de la Virgen de Guadalupe (como marco pictórico en este caso), reproduciendo en las esquinas las apariciones a Juan Diego (Montes, 2015b: 213).

Pedro LÓPEZ CALDERÓN, 1725. *Virgen de Guadalupe* (vista general y detalle).
Exconvento de Ntra. Sra. del Carmen, Sanlúcar la Mayor. Sevilla.

Por lo general, la presencia de cartelas con mensajes fue un rasgo relativamente común en la pintura novohispana (detectadas ya en la obra Baltasar de Echave Orio y protagonistas en la pintura de Juan Correa), aunque en pocos pintores adquiere el protagonismo que les da López Calderón. Se ha señalado el caso de Francisco Antonio Vallejo (1722-1785), quien también hace de su uso un rasgo característico y a quien se atribuye además la solución de ubicar en el primer plano a un niño o ángel sosteniendo dichos elementos, integrándolos de manera más naturalista en la composición (Katzew, Cuadriello, Mues y Alcalá, 2017: 31). López Calderón también compartirá con Vallejo este mismo recurso y en fechas bastante más tempranas, observando estos particulares tenantes su *Retrato, forma y traje de la Virgen* (1720) o en el citado *San Juan Nepomuceno* de 1723.

Pedro LÓPEZ CALDERÓN, 1720.
Retrato, forma y traje de la Santísima Virgen (detalle).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En muchas de las obras citadas, y en el grueso de su producción, observamos también un marcado estatismo en los personajes, que suelen ubicarse en pie y erguidos hacia el centro de la composición, con frecuencia girados en tres cuartos. Las composiciones en las que se insertan son, por lo general, de una marcada sencillez y tendencia simétrica. Así, cuando no se opta por fondos neutros (cielos abiertos, interiores oscuros con algún cortinaje o mueble…), los paisajes más elaborados suelen presentar siempre un diseño igualmente equilibrado.

Pedro LÓPEZ CALDERÓN, 1723.
San Juan Nepomuceno.
Museo de Guadalupe, Zacatecas.

En algunas ocasiones, y particularmente en algunos retratos de los santos, encontramos escenas secundarias insertas en los planos de fondo, que ilustran a pequeña escala algunos de los capítulos más destacados de la correspondiente hagiografía, con un afán narrativo nuevamente evidente. El recurso fue iniciado una vez más en el ciclo de Chalma y -junto a las cartelas- pasa a incluirse también en otras efigies de santos como la de los mártires malagueños y el *San Juan Nepomuceno* del Museo de Guadalupe (1723), convirtiéndose así en un rasgo característico de su producción para estos años[31].

El retrato de *Santa María Egipciaca* (1721) también da buen ejemplo de ello, a la vez que nos ilustra el significativo progreso técnico alcanzado en muchas de las piezas de este periodo. En este caso vemos a López Calderón experimentar con la perspectiva atmosférica de una manera poco usual en su trabajo, ya que suele decantarse por el uso de fondos planos, nubosos o neutros que no lo requieren, frente a la marcada profundidad del paisaje que nos ocupa.

El rostro de esta santa nos desvela -aquí exagerados por la penitencia- unos rasgos que serán también distintivos en algunas de sus creaciones, como unos ojos algo saltones, particularmente cuando los personajes elevan la mirada hacia arriba. Francisco Montes

[31] El doctor Jaime Cuadriello, en su revisión del manuscrito original de la tesis, ha señalado la posibilidad de que Pedro López Calderón tomara este esquema narrativo tri-episódico a base de pantallas de los grabados de la obra del padre Jerónimo Nadal, que fueron clave para la fijación y difusión de este recurso visual, frecuente en la plástica novohispana.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ha llegado a hablar, para algunas de sus versiones de la *Virgen de Guadalupe*, de "unos rasgos faciales muy particulares que "afean" los rostros de la Virgen y el ángel" (Montes, 2015b: 2013). Se ha detectado como estos rostros tan particulares afloran en una parte de su producción, pero no en toda, siendo un ejemplo más de la irregularidad que las caracteriza. Así, por ejemplo, los observamos en los arcángeles que acompañan a la *Virgen del Carmen de Guatemala*, pero no así en la Virgen o santa Rosa, de bellas facciones.

Pedro LÓPEZ CALDERÓN.
Virgen del Carmen de Guatemala (detalle).
Exconvento de Acolman. Estado de México.

En la *Anunciación* del Museo Regional de Querétaro, María y Gabriel vuelven a mostrar rostros bien parecidos, de ojos grandes pero proporcionados, con cejas marcadas y arqueadas que suelen continuarse hasta el perfil de la nariz. Esta obra resulta de una particular relevancia, en la medida que nos ilustra la estrecha conexión que mantuvo el pintor con otros colegas contemporáneos. En este caso, observamos un estrecho paralelismo con *La Anunciación* pintada en el obrador de los Arellano y que se encuentra en la Capilla de la Tercera Orden de la Iglesia de San Francisco de Huamantla. Desconocemos la fecha precisa de esta obra y la de López Calderón, no llegando a conocer cuál fue anterior, pero en cualquier caso su parecido es innegable. Particularmente en la figura del arcángel, con el que comparte idéntica postura, facciones o vestimenta. Cabe pensar que una pudo ser tomada de la otra, pero también que ambas siguieran un modelo común, probablemente grabado. La principal diferencia radica en la figura de María, que en el lienzo de los Arellano se encuentra de rodillas y orando con las manos juntas ante un pequeño atril, mientras que López Calderón la pinta sentada en una silla, y con el libro abierto apoyado sobre sus muslos. En este punto, podemos introducir una segunda comparativa con *La Anunciación* de Baltasar Echave Ibía conservada en el Museo de la Basílica de Guadalupe. Esta obra, estilísticamente anterior por remontarse a la primera mitad del XVII, presenta un gran paralelismo tanto con los ángeles de ambas representaciones como -particularmente- con la Virgen de López Calderón, lo que nuevamente nos confirma la existencia de una referencia visual común para estos tres trabajos, que a su vez presentan variaciones que les hacen únicos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pedro LÓPEZ CALDERÓN.
La Anunciación.
Museo Regional de Querétaro.

Obrador de los ARELLANO.
La Anunciación.
Iglesia de san Francisco. Huamantla.

Baltasar de ECHAVE IBÍA
La Anunciación.
Museo de la Basílica de Guadalupe. Ciudad de México.

La figura del arcángel pintado por López Calderón es elegante, suave y estilizada, como fueron frecuentes en la pintura novohispana de este momento (Katzew, Cuadriello, Mues y Alcalá, 2017: 27-28). A mi juicio, supera incluso al citado de los Arellano en

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Huamantla, que se muestra estilísticamente algo más apegado a la plástica del XVII. Caso aparte sean otras representaciones de la Anunciación por Antonio de Arellano, que en la sacristía de la Catedral de Zacatecas deslumbra con una excelente factura (Insaurralde, 2018: 125-133).

Mientras tanto, por su parte, *Los Siete Arcángeles* pintados por López Calderón en 1733 exceden la estilización hasta llegar a un alargamiento muy característico, que se ha detectado particularmente en los personajes representados a menor escala. Así ocurre en este pequeño cobre o en las escenas secundarias de los lienzos que las incluyen, siendo el caso de las cartelas con las apariciones guadalupanas que ya señaló Francisco Montes (2015b: 213).

Pedro LÓPEZ CALDERÓN. 1726.
Virgen de Guadalupe (detalle de una aparición a Juan Diego). Santa María la Real. Sevilla

En buena parte de las últimas obras citadas detectamos un evidente aclaramiento de su paleta, en la que empiezan a predominar los colores pastel, y particularmente en las gamas de los azules y los rosas. Esto, sumado a la propia dulcificación de los rostros, son rasgos propios de la plástica dieciochesca, y particularmente a partir del trabajo de los hermanos Rodríguez Juárez o de José de Ibarra. Respecto a este último, se ha podido establecer una importante conexión, aún por terminar de clarificar, en sus mutuas representaciones de la *Virgen del Carmen de Guatemala*. Y respecto a los Rodríguez Juárez, Pedro López Calderón también demostró un claro seguimiento de su trabajo hacia los años finales de su carrera, que se observa con claridad en casos como la serie de *La vida de la Virgen* (1732) del Museo Regional Potosino. En ella advertimos la repetición de unos modelos forjados por Juan Rodríguez Juárez, quien realizó varias series en torno a este tema, en las cuales irá repitiendo una serie de claves particulares, con las que fue experimentando hasta alcanzar unos tipos muy representativos dentro de su producción.

La fama de estos trabajos alcanzó su punto álgido con el encargo en 1726 de los colaterales de la Capilla de los Reyes de la catedral metropolitana, donde Juan Rodríguez Juárez reelabora unos modelos ya formulados seis años antes en la parroquia de San Miguel Arcángel en San Miguel de Allende. Pedro López Calderón debió conocer los

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

lienzos de 1720, pues replicó algunos detalles y figuras en su *Vida de la Virgen* para San Luis Potosí. Lo podemos observar en la Virgen embarazada de la escena de la *Petición de posada*, que reproduce idéntica postura y vestimenta de la de San Miguel de Allende.

(izquierda)
Juan RODRÍGUEZ JUÁREZ. 1720.
María y José buscan posada.
Parroquia de San Miguel. San Miguel Allende.

(derecha)
Pedro LÓPEZ CALDERÓN. 1732.
María y José buscan posada.
Museo Regional Potosino.

A la vez, se sigue el esquema compositivo general de la escena, aunque invirtiendo su visión en espejo. Así encontramos elementos definitorios como la vela que ilumina la escena y recrea una especial atmósfera de intimidad, si bien tampoco faltan variaciones que la hacen una versión propia. De este modo, aunque Pedro López Calderón reproduzca con menor éxito este recurso lumínico, queda patente un ejercicio de emulación que debemos entender más como homenaje que como imitación servil, dentro de las claves en las que este fenómeno era concebido en su época (Katzew, 2017: 92-98).

Con todo esto, vemos cómo López Calderón fue un pintor que, trabajando por más de cinco décadas, hizo evolucionar su pintura desde una cercanía estilística a Juan Correa y la pintura novohispana del siglo XVII a una creación plenamente inserta en las preocupaciones estéticas de los primeros maestros del XVIII. Y aunque presenta rasgos propios que caracterizan determinados capítulos de su creación, podemos descartar ninguna constante fija o particularmente definitoria, tratándose de un pintor marcadamente irregular, que apostó por la reinvención continua que caracterizó su contexto artístico, aunque con unos registros de calidad diversificados que le permitían adaptarse a la demanda de un mercado lo más amplio posible.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.4.5. Cultura visual y manejo de fuentes gráficas

Uno de los rasgos más característicos y definitorios del trabajo pictórico de Pedro López Calderón es su frecuente recurrencia a un amplio repositorio visual externo -en el que destacan los grabados- que maneja como modelos o referencias en su propio proceso creativo. Esto ha llevado a algunos autores a considerarlo como un "copista mediano" (Gómez, 1991a: 44), en el más peyorativo de los sentidos que el juicio canónico históricamente imperante en el desarrollo moderno de nuestra disciplina ha establecido para el concepto de "copia". Pero esta afirmación resulta, además de cuestionable, generalista, no pudiendo aplicarse al conjunto de su producción, en el que también abundan creaciones propias y originales del autor.

Por fortuna, recientes estudios han empezado a revisar los conceptos de originalidad y copia en lo relativo al empleo de estampas y modelos en el arte de la Edad Moderna en general (Navarrete, 1998) y de la pintura novohispana en particular (Katzew, 2017: 89-96 y Mues, 2017a). Al repetir o citar referencias de determinados países, escuelas o artistas, estos creadores pretendían situarse a sí mismos en relación con esos referentes de prestigio o modernidad, en una emulación que -lejos de acusar falta de inventiva- pretendía homenajear y acercarse al trabajo de los virtuosos, haciendo progresar con ello su propio arte.

A la hora de copiar otras obras (pinturas, grabados, etc), los pintores podrían reproducir la mayoría de sus rasgos fundamentales sin aplicar demasiados cambios, o bien introducir modificaciones y variaciones sustanciales, añadiendo o quitando distintos elementos, para adaptar de este modo desde el formato de la pieza al mensaje que querían trasmitir. A veces, las diferencias respecto al modelo que pudo servir de inspiración resultan tales que se hace difícil detectar las fuentes. Así, "los pintores novohispanos del siglo XVIII vieron en las obras y teorías europeas productos a copiar, adaptar, y adoptar de manera introspectiva" (Mues, 2017a: 102).

Pedro López Calderón participó plenamente de todas estas dinámicas creativas propias de su contexto, aunque con unas particularidades que le caracterizan. Entre los ejemplos en los que se detecta una reproducción más literal del modelo impreso destacaríamos la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Divina Pastora que pintó en México en 1732 y que hoy se conserva en el convento capuchino de Sevilla. Según se ha expuesto en apartados anteriores, este lienzo reproduce con precisión todos los componentes de una estampa sevillana: tanto su imagen central como las guirnaldas que la enmarcan y los amplios textos que acogen sendas cartelas. En el caso de la *Virgen de Valvanera,* otra advocación peninsular, nuestro protagonista reproducirá hasta en dos ocasiones un mismo grabado anónimo, aunque en este caso se restringirá a la imagen principal, prescindiendo del marco que la complementa en la estampa.

Otro ejemplo -hasta ahora desatendido- que ilustra un seguimiento fiel de la referencia gráfica es la *Virgen de los Dolores* del Colegio de Vizcaínas, que considero una variación de algunas de las representaciones de *María Mater Dolorosa* que realizaran Antoine Wierix (c.1555 – 1604) y Martin de Vos (1532 - 1603). Pedro López Calderón limita la visión de la cruz a un fragmento mínimo de su pie, y sustituye la gran espada clavada en su corazón por un puñal de tamaño más pequeño. Minimizando estos elementos secundarios, permite que el espectador centre su atención en la imagen de María, y particularmente en la contenida expresión de dolor de su rostro, propiciando una empatía que es propia de la plástica dieciochesca. De esta manera, adapta a las inquietudes estéticas de su momento una referencia con al menos un siglo de antigüedad, pero que podemos sostener como fuente segura si atendemos a detalles como la particular vegetación que, entre las rocas del Calvario, se repite tanto en la estampa como en el lienzo.

Pedro LÓPEZ CALDERÓN. *Virgen de los Dolores* (vista general y detalle). Colegio de Vizcaínas. Ciudad de México.

Martin DE VOS y Antoine WIERIX. *Maria als Mater Dolorosa*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La referencia a Martin de Vos y Antoine de Wierix nos adelanta lo que descubriremos como uno de los rasgos más característicos de la relación de Pedro López Calderón con las fuentes gráficas: su preferencia por autores flamencos. De Flandes -o arraigados allí- fueron también, además de los citados, Hyeronimus Wierix -hermano de Antoine-, Adriaen Collaert o el holandés Schelte a Bolswert. Todos ellos tienen en común, además de su lugar de trabajo, la pertenencia al ámbito cronológico de la segunda mitad del siglo XVI y la primera del siguiente.

Con esto, Pedro López Calderón nos sorprende cultivando un tipo de referentes que particularizarán su caso y podrían llevarnos a juzgarle como un pintor retardatario en sus gustos y elecciones (o las de sus clientes), puesto que ya en siglo XVIII los pintores novohispanos tendieron al manejo de fuentes italianas y francesas contemporáneas, respondiendo con ello al cambio de gusto que -entre otros factores- trajo consigo la sucesión dinástica hispana con la llegada al trono de los Borbones (Mues, 2017a: 98).

A Hyeronimus Wierix (1553-1619) le debemos una estampa que representa a *Los Siete Arcángeles*, de cuya parte inferior debió valerse Pedro López Calderón para realizar su representación de este tema firmada en 1733, su penúltima obra fechada. No se trata de la única referencia gráfica de los príncipes angelicales que pudo conocer el autor, pero, según advertimos en el análisis detallado que le dedicamos a esta obra, es la más viable por ser la más difundida en su contexto.

Pedro LÓPEZ CALDERÓN, 1733.
Los Siete Arcángeles. Colección particular.

Hyeronimus WIERIX,
Los Siete Arcángeles.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Del mismo Hyeronimus Wierix es un grabado que representa a *Santa María la Mayor,* o más bien el icono que se venera en dicha basílica romana bajo el nombre de *Salus Populi Romani*. La popularidad de este retrato mariano atribuido a San Lucas hizo que se reprodujera en distintas versiones por toda la cristiandad, incluyendo España y América, donde por error también se la designó como Virgen del Pópulo, con la que se le confunde. La Compañía de Jesús influyó en esta difusión, ya que san Francisco de Borja ordenó la distribución de copias de la misma por las distintas casas de la Compañía, en una costumbre que se perpetuó con fuerza en América. De los casos novohispanos, destaca una particular obra conservada en la pinacoteca de La Profesa (Ciudad de México), en la que Juan Correa incorporó una réplica del icono romano a una tabla mayor donde pintó al evangelista Lucas retratando la referida obra, pertinentemente ensamblada (Schenone, 2008: 177-183).

Hyeronimus WIERIX, *S, Maria Maior.*

Anónimo bizantino (atrib. San Lúcas) *Salus Populi Romani.* Basílica de Santa María la Mayor, Roma.

Juan Correa. *San Lucas pintando el retrato de la Virgen.* Pinacoteca de la Profesa. Ciudad de México.

Pedro López Calderón debió conocer alguno de estos "Retratos de la Virgen" o sus muchas variantes divulgadas en pinturas o estampas, pues parece tomarlo como base para la elaboración de una composición más compleja conservada en el Hospital de Jesús de la Ciudad de México. Según describe la monumental cartela que sostiene un angelote, este lienzo nos representa el *Retrato, forma y traje de la Santísima Virgen, conforme a lo que escribió San Anselmo y el retrato que pintó San Lucas*. Conocemos, pues, el tipo de retrato "pintado por San Lucas" al que se está haciendo referencia, pero también "lo que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

escribió san Anselmo (de Canterbury)" junto a otros autores a este respecto. Nicéforo Calistos escribió un célebre texto que describe a la Virgen de rostro alargado, cabellos rubios, dedos estilizados. Y el padre Ribadeneyra se encargó de difundir estas descripciones en el mundo hispánico, señalando que: "La estatura de la Virgen fue mediana, aunque algunos dizen, que fue algo mas que mediana. El color era trigueño […] los ojos vivos y las niñetas de ellos un poco coloradas, las cejas arqueadas, negras y graciosas, la nariz un poco larga, los labios hermosos y de mucha suavidad en el hablar…" (Rivadeneyra, 1734: 66).

Pedro LÓPEZ CALDERÓN, 1720. *Retrato, forma y traje de la Santísima Virgen.*
Hospital de Jesús. Ciudad de México.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En lo relativo a la forma y traje de la Virgen, el mismo san Anselmo defendió que sus vestidos eran de color natural, sin teñir, algo que no se trasladó a la pintura. En este caso -como en la mayoría de las representaciones derivadas de iconos bizantinos- se la representa con el *maphorion*: manto azul oscuro, con galones o pasamanería de oro, que se conservaba en Constantinopla como una reliquia de la Virgen. Se sobrepone a un velo blanco que le enmarca el rostro y a una túnica marrón oscura.

En el lienzo del Hospital de Jesús, María no sostiene al niño en sus manos, ni las cruza con el peculiar juego de dedos que caracteriza el icono de Santa María la Mayor. Lleva en su lugar un libro, que parece de oración y cuyas páginas separa introduciendo un dedo. Otro libro aparece sobre una mesa que, junto a ella, completa este sencillo espacio interior, que una gloria de ángeles, nubes y luz convierte en trascendente.

Similares a este retrato mariano de Pedro López Calderón son otras tres efigies pintadas por autores anónimos en la misma centuria. Dos de ellas, localizadas también en México, presentan incluso la misma inscripción, además de un alto parecido formal. Esto nos permite deducir la existencia de una imagen -posiblemente un grabado- que fijara este tipo iconográfico, difundiéndolo por el territorio americano. Dicha fuente gráfica no ha podido ser localizada hasta la fecha, siendo por lo general una representación poco frecuente y escasamente estudiada.

Entre las aproximaciones al caso destaca el texto que Jaime Cuadriello dedica a un sencillo *Retrato de la Virgen María* almacenado en el Museo de Guadalupe en Zacatecas, en el que se incluye mención al conservado en el Hospital de Jesús (Cuadriello, 2001: 116-118). Por mi parte he podido localizar, a través de una referencia digital y ubicado en el convento de San Agustín de San Luis Potosí, otro retrato muy parecido al de López Calderón y que contiene la misma leyenda, el cual incorpora una pareja de vistosos jarrones de flores flanqueando la figura de María[32]. Algo más complejo

Anónimo quiteño, s.XVIII.
Retrato de la Virgen.

[32] JUÁREZ HERRERA, Tacho, "Retrato, forma y Traje de la Virgen…". En: https://www.flickr.com/photos/tachidin/44761264195/in/photostream (Fecha de consulta: 13/03/2019).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

es otro *Retrato de la Virgen* anónimo, quiteño y del XVIII, que Héctor Schenone cita en el Museo Filanbanco de Quito, Ecuador. En este caso, la imagen mariana sigue el mismo tipo de estos retratos, pero difieren el color de la túnica, el paisaje campestre en el que se localiza la escena, la presencia de más ángeles o la ausencia de la cartela.

En algunas ocasiones, se han podido descubrir las fuentes gráficas manejadas por Pedro López Calderón atendiendo a algunos detalles precisos de sus obras, que solo citan determinados elementos provenientes de alguna estampa incluyéndolos en composiciones que por lo demás son propias y originales. Así se ha advertido en su retrato de *Santa María Egipciaca* que sigue el grabado de *La última comunión de María Egipciaca* que Adrian Collaert (1555-1623) realizara a partir de Martín de Vos (1532-1603), según se expondrá con detalle en el análisis particular que destinamos a este lienzo.

Adrian COLLAERT. *La última comunión de María Egipciaca* (detalles) /
Pedro LÓPEZ CALDERÓN, *Santa María Egipciaca* (detalles)

También empleó nuestro protagonista grabados de Schelte a Bolswert (1586–1659), en el que será uno de los casos más destacados de su producción pictórica en lo relativo al manejo de fuentes gráficas: el ciclo de *La vida de san Agustín* del santuario de Chalma. La mayor parte de los veinte lienzos que componen esta serie siguen con bastante fidelidad los grabados que el autor flamenco dedicó al obispo de Hipona, como veremos con mayor detenimiento en el estudio general con el que nos aproximaremos a este importante conjunto. No obstante, me gustaría llamar la atención precisamente en uno de los casos que difieren de este proceso, para ilustrar con ello otras de las referencias visuales manejadas por el autor. El lienzo que representa *El baustimo de san Agustín*,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

aunque reproduce algunos de los elementos que protagonizan el grabado de Bolswert (san Agustín, san Ambrosio, la pila bautismal o el acólito de espaldas que porta el libro), introduce cambios significativos en el resto de la composición. No solo en el conjunto de personajes que asiste al acto -modificando algunos e incorporando un coro de ángeles músicos- sino introduciendo en el plano de fondo un elemento muy particular que ubica la escena en un enclave más propio del contexto novohispano del momento.

Pedro LÓPEZ CALDERÓN, h. 1704.
Bautismo de san Agustín. Santuario de Chalma.
Estado de México.

Schelte a BOLSWERT,
Bautismo de san Agustín.

En el ángulo superior izquierdo de este lienzo podemos apreciar un mueble en forma de grada recubierto de tela roja en el que se exhibe un conjunto de bandejas y otras piezas de plata y oro. Este tipo de mostrador de platería era habitual en los espacios domésticos de la clase alta en el mundo occidental de la Edad Moderna, donde servían para demostrar el poder económico familiar. Podemos deducir que en la Nueva España estos contaron, además, con un especial protagonismo, dada su extraordinaria riqueza minera en plata y el particular gusto de sus élites por la ostentación de riqueza. Este tipo de mostrador escalonado se solía montar en celebraciones de importancia (como el bautismo de Agustín) pero normalmente en el espacio de las comidas que las acompañaban, presidiendo con frecuencia la cabecera de la mesa principal. El lienzo de la *Comunión de los Apóstoles* de Manuel Arellano (Iglesia de la Visitación. Tepepan. 1721), da buena cuenta de este uso, como ha estudiado la doctora Insaurralde (2018: 83-84). Lo peculiar del lienzo de López Calderón es que lo representa dentro de la iglesia y junto a la pila bautismal, en un caso aparentemente anómalo pero que ha de estudiarse si pudo constituir una práctica en la época.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pedro López Calderón debió conocer este tipo de enseres y su uso en su relación con importantes comitentes (de los que ya se ha hablado), particularmente durante la realización de los distintos aprecios de colecciones artísticas que llegó a realizar como una práctica complementaria a su producción pictórica. Para los pintores como él, la realización de estos ejercicios de tasación, además de una fuente de ingresos suplementaria, resultaban una ocasión perfecta para conocer un sinfín de objetos valiosos que pasaron a formar parte de su universo visual.

Cabe destacar, además, cómo en muchos casos los objetos más destacados en estos lujosos ajuares tenían una procedencia asiática, que nos demuestra la conocida influencia del Galeón de Manila. Por ello, no nos sorprende descubrir -por ejemplo- dos jarrones chinos de cerámica blanca y azul junto a velones de plata en otro lienzo de Pedro López Calderón: el *Cristo de Chalma*. En este caso no se trata de ajuar doméstico, sino religioso, siendo conocido que las imágenes de devoción, a través de las donaciones, acumularon sus propios "tesoros" en los que se localizaban todo tipo de objetos de valor para el culto. Y Pedro López Calderón, diputado mayor de la cofradía de Ntra. Sra. del Socorro -a cuya imagen sabemos que donó ricos textiles- debió conocer de primera mano este tipo de ajuares que terminó representando. Así, el esmero con que precisamente se detallan los citados jarrones, o las ricas vestimentas y joyas de la *Virgen de Valvanera*, nos desvelan un interés especial por unos objetos que eran parte de su cotidianidad visual y de la de muchos otros pintores dentro de la sociedad virreinal.

Pedro LÓPEZ CALDERÓN, *Cristo de Chalma* (detalle).
Museo Nacional de Historia – Castillo de Chapultepec. Ciudad de México.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4. La obra

4.1. Estudio de casos seleccionados: los santos como figuras de devoción

Entre los objetivos marcados para la presente investigación se encuentra el estudio y análisis de la producción pictórica de Pedro López Calderón. Una buena parte de los casos ya han sido abordados en el transcurso de los capítulos precedentes, en los que se ha tratado de presentar con un mayor detenimiento aquellos que se han considerado más relevantes y significativos a la hora de ilustrar determinados aspectos de la producción del pintor, según se han ido relatando.

Hemos reservado para este apartado el estudio de un conjunto de casos que destaca en el catálogo general de este artista: las representaciones de santos y santas. Estos aparecen representados en un porcentaje muy mayoritario de sus pinturas, lo que puede demostrar tanto un interés personal y una cierta especialización profesional, como unos usos religiosos y devocionales que reflejan aspectos extensibles a toda la sociedad novohispana.

De entre el grueso de estas representaciones, se han seleccionado a su vez aquellas que presentan al santo o santa en cuestión -a veces más de uno- como objeto de culto y figura devocional *per se*. En otros capítulos se han abordado otro tipo de representaciones con carácter narrativo en los que determinados santos actúan como sujetos en una historia que, aunque puedan llegar a coprotagonizar, responde más a unos fines catequéticos que devocionales en sí mismos. Sea el caso del arcángel Gabriel, santa Ana, san Joaquín o santa Isabel en los ciclos y escenas de *La vida de la Virgen* que se han visto, entre otros ejemplos.

Por su importancia, sí se ha querido incluir un estudio general pero particular a la serie de *La vida de san Agustín*, que destaca entre el resto de ciclos conventuales pintados por López Calderón tanto por su integridad como por aspectos artísticos que se detallarán en su caso. Sus escenas, más próximas a lo narrativo que lo cultual, también nos habla de la expansión de determinadas devociones por parte de unas órdenes religiosas, que, como bien sabemos, tuvieron un papel protagonista en la sociedad virreinal.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Del mismo modo, también se ha querido incluir el estudio particular del lienzo de la *Virgen del Carmen de Guatemala*, que podemos considerar como una representación eminentemente mariana, pero cuya lectura e interpretación se ve completamente condicionada por la figura de santa Rosa de Lima y la presencia de los Siete Arcángeles, que en ambos casos contaban con una fuerte devoción popular en su momento.

Como se ha planteado en el capítulo relativo a la metodología, será el método iconográfico e iconológico el predominante -por más oportuno- en unos análisis, que parten de la lectura formal de las imágenes para interpretarlas en sus aspectos simbólicos, añadiendo notas sobre la historia o el contexto particular de las distintas piezas cuando se han tenido noticias al respecto.

Terminamos de introducir este capítulo con unas breves notas generales sobre la devoción a los santos y santas en la Nueva España, que nos ayudarán a contextualizar y comprender los usos sociales del conjunto de obras que pasamos a comentar. Así, podemos señalar que su culto gozó de una enorme importancia en la América virreinal, donde fueron introducidos por los religiosos llegados junto a los conquistadores europeos, que emplearon las imágenes y relatos hagiográficos como herramientas de evangelización. Esto coincide con un periodo en el que a nivel global, y particularmente a partir del Concilio de Trento-, la Iglesia -que siempre los vio como modelo de virtud y ejemplos a seguir- potenció de un modo singular sus representaciones (Ruiz, 1993: 4).

Su culto fue, además, un fenómeno variado y complejo. Existen santas y santos de todo tipo, y de cada uno se ensalzaba una o varias virtudes que les caracterizan. A nivel visual, además, se encontraba ya fijado el repertorio de atributos que permitían su mejor identificación y que, en muchas ocasiones, nos recuerda algún pasaje fundamental de su hagiografía (se verá, entre otros, el caso de santa María Egipciaca) (Ruiz, 1993: 4-5).

Reconocidos a nivel general como intercesores entre Dios y la humanidad, se les invocaba individualmente para causas particulares en los que un determinado santo o santa se consideraba que procuraba una especial mediación o protección. Estos usos variaban regionalmente y con el paso del tiempo, haciendo florecer o decaer con ello determinadas devociones.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Así, la popularidad de algunos casos multiplicaba sus representaciones, lo que nos hace comprender que las efigies de san Nicolás de Bari -protector de la infancia- o de san Juan Nepomuceno -defensor de la honra personal y el secreto de confesión- se encuentren repetidas en la obra de López Calderón. Por su parte, la figura de san Joaquín -como el resto de la parentela mariana- gozó de una especial consideración durante el virreinato que ha ido perdiendo con los siglos, lo que explica la abundancia de efigies individualizadas del abuelo de Cristo que descubriremos al comentar su retrato por nuestro pintor (Ruiz, 1993: 5).

Algunos santos solo gozaban de la devoción de unos pocos particulares que llevaban su nombre, o eran nativos de una localidad donde se les rendía culto o eran patronos (se verá con san Ciriaco y santa Paula, patronos de Málaga). Otros tuvieron un culto mucho más generalizado, que pudo llegar a ser favorecido desde las instituciones políticas, las órdenes religiosas (los propios de cada una, viéndolo con san Agustín) o determinadas diócesis (lo conoceremos con san Felipe de Jesús). Y, por supuesto, desde otros colectivos sociales de distinto tipo.

Destacamos las cofradías y los gremios, por su importante papel en el contexto vital de Pedro López Calderón, quien se involucró con fuerza en la propia de los pintores. Como caso anómalo, esta no se encuentra bajo la protección de un santo (para el oficio, lo habitual fue san Lucas Evangelista) sino de la dolorosa Virgen del Socorro. Las cofradías gremiales festejaban a sus titulares con ceremonias religiosas, procesiones, y otros festejos de tipo recreativo que potenciaban la identidad gremial, favoreciendo la convivencia entre los artesanos del mismo oficio y demostrando públicamente su poder y solvencia (Ruiz, 1993: 7). Para el caso que nos ocupa, entablaremos la hipótesis de una particular relación entre Pedro López Calderón y los oidores de la Audiencia de México, agrupados en una congregación en torno a san Juan Nepomuceno para la que -plantearemos- pudo producir su primera imagen titular.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pedro López Calderón. *S. Nicolás Obispo de Mira.* 1689.
Templo de San Agustín. Oaxaca de Juárez.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pedro López Calderón. *S. Nicolás Obispo de Mira.* 1731.
Templo de San José de Avino. Pánuco del Coronado. Durango.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Venerado en la Iglesia Oriental y en la Latina, san Nicolás es y fue un santo de gran popularidad, incluso antes de su reinterpretación contemporánea como Santa Claus o Papá Noel (Pero-Sanz, 2002). Este último, un fenómeno posterior y completamente desvinculado del contexto en que lo reproduce -por dos ocasiones- Pedro López Calderón. Como caso anómalo en su producción, se repite un mismo tipo iconográfico en dos versiones muy parecidas entre sí, si bien estas pertenecen a contextos temporales y geográficos bastante lejanos, vinculados al inicio y al final de la trayectoria de su autor. Sirva el caso para abordar, de manera también extraordinaria, una aproximación conjunta a ambas obras.

Conocer la leyenda de san Nicolás en algunos de sus aspectos clave resulta fundamental para entender la imagen con que Pedro López Calderón nos lo presenta. Abordaremos así, especialmente, tanto el origen y difusión de su culto, como algunos de los pasajes de su relato hagiográfico que más profundamente han marcado su tipo iconográfico, y que advertimos en los lienzos que nos ocupan. Dejaremos de lado otros episodios que han dado lugar a variaciones iconográficas más puntuales y aquí inexistentes.

Atendiendo a la tradición, Nicolás debió nacer hacia el año 280 d.C. en la localidad de Patara o Patras de Licia, pero pasó gran parte de su vida en la cercana Myra o Mira, siendo obispo de su diócesis y muriendo allí el 6 de diciembre del 345. En Anatolia, la región turca de estos dos enclaves hoy en ruinas, debió mantenerse su recuerdo y su culto, difundiéndose desde allí hasta Constantinopla, donde ya desde el siglo VII existe constancia de un templo dedicado a san Nicolás. Su arraigo en el oriente europeo es firme desde entonces, siendo patrón de Rusia, mientras que en occidente su figura se empezó a conocer a través de las conexiones con el Imperio Bizantino; al principio discretamente, pero ya con fuerza a partir del siglo XI, cuando se le construye un importante templo en Bari. A esta ciudad del sur de Italia se trasladaron en 1087 y desde Mira -caída bajo dominio musulmán- las reliquias del también llamado "Nicolás de Bari", propagando con ello su culto por toda Europa. Significativa resulta su rápida asimilación en regiones septentrionales como Normandía, Lorena o los futuros Países Bajos, donde fue erigido patrón de estudiantes, marineros, carpinteros navales o toneleros, atendiendo a distintos relatos de su leyenda (Poza, 2011: 85).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El texto que le dedica Santiago de la Vorágine en su *Leyenda Dorada* fue, como en otras ocasiones, clave para la fijación y difusión de dicha leyenda a partir de su redacción en el siglo XIII. Para entonces se atribuían a este legendario santo multitud de milagros sin ninguna base o constancia histórica probatoria, como tampoco existe en nada de lo que sabemos de su vida. Su verdadera existencia ha sido, por ello, seriamente cuestionada por los expertos, que plantean su hagiografía -aparecida por primera vez en el siglo IX- como una oportuna construcción que aúna relatos legendarios diversos y cambiantes sobre la figura de un Nicolás, obispo, de la región de Lycia. No teniendo constancia histórica de la existencia del que refiere la leyenda, probablemente se tomara como punto de partida al santo Nicolás Sionita, obispo de Pinara durante el siglo VI, confundiendo y alterando siglos después buena parte de su biografía para dar lugar a un nuevo personaje (Carmona, 2015: 341).

> En la traslación del culto a san Nicolás desde Oriente hasta Occidente, su representación pudo seguir dos cauces bien diferenciados, que refieren principalmente a su vestimenta y algunos aspectos plásticos. El primero de ellos opta por adaptar su figura a los modelos equivalentes dentro del repertorio visual del catolicismo, vistiéndole con la indumentaria episcopal propia: capa magna, mitra y báculo[33]. El segundo caso -al que responden los lienzos de López Calderón que analizamos- mantiene los códigos de su representación bizantina. Así, el obispo de Myra viste la amplia casulla de los prelados de la Iglesia Ortodoxa, llamada *felonion* o *phelonion,* mientras que sobre la misma y pendiendo del cuello figura el *omoforión* / *omophorion* blanco y con cruces, que también es símbolo del episcopado griego (Poza, 2011: 84).

San Nicolás de Bari.
Anónimo. 1665-1670.
Museo Nacional del Prado.

Ambas prendas presentan, en los lienzos de López Calderón, ricos diseños y cuidados acabados, predominando el dorado y el negro sobre fondos blancos. Así, destaca el *phelonion* por su vistoso diseño geométrico, que combina cruces y cuadrados en un patrón

[33]MUSEO DEL PRADO, "San Nicolás de Bari". En: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-nicolas-de-bari/bfbf43bb-11c8-4e54-9269-a370fb485e43 (Fecha de consulta: 27/02/2019).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

modular. Alcanza esta prenda los pies del santo por su parte de atrás, mientras que por la delantera se acorta hasta la altura de las rodillas para dejar asomar un alba blanca. Sobre esta sobresalen distintas bandas de tela dorada que penden como grandes flecos del filo de la prenda en distinto número: tres en el lienzo de Oaxaca y cuatro en el de Durango. Su rico diseño se ha pintado con especial esmero en el primero de ellos, al igual que ocurre con el ribete de encaje que enriquece los bajos de esta peculiar casulla, o las bandas que hacen lo mismo con las mangas, alternando nuevamente el dorado sobre el blanco. El *omophorion*, por su parte, va bordado con roleos en idéntica combinación.

Pedro LÓPEZ CALDERÓN, *San Nicolás de Bari*, templo de S. José Avino, Durango / templo de S. Agustín, Oaxaca (detalles).

Respondiendo también al rito griego, bendice san Nicolás en la manera propia de esta iglesia: extendiendo su brazo derecho mientras une los dedos pulgar y corazón de dicha mano. El hieratismo de la figura y su posición frontal responden a la plástica propia de los iconos de Bizancio, particularmente reproducida en estos lienzos novohispanos. El caso no es único, pues parece que López Calderón está siguiendo el modelo de un grabado que a su vez reproduciría una de estas creaciones tan características de la Iglesia Ortodoxa. Héctor Schenone da nota a este respecto, señalando que fue "un grabado muy seguido desde México hasta el sur de Perú, que reproduce una imagen bizantina" (1992: 596). Aporta finalmente referencias a algunos lienzos que siguieron su modelo en los virreinatos del Perú y Nueva España, así como a un caso italiano y otro español que demuestran que "esta misma lámina fue también muy copiada en Europa" (1992: 596). No obstante, no identifica propiamente la estampa ni el icono que le da lugar, que tampoco nosotros hemos podido localizar con toda precisión. Las bases de datos especializadas señalan a un grabado que repite este tipo iconográfico[34], si bien no existen

[34] PESSCA, "Nicholas of Bari, 651A". En: https://colonialart.org/archives/subjects/saints/individual-saints/nicholas-of-bari#c2051a-2051b (Fecha de consulta: 28/12/2018)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

suficientes indicios para afirmar que fuera el manejado por Pedro López Calderón. Parece tratarse, a mi juicio, de una estampa que vendría a reproducir una versión más moderna de un tipo que fijara y difundiera otra fuente más antigua, pues muchos de sus detalles se alejan bastante de lo reproducido repetidamente por los pintores novohispanos, como a continuación veremos[35].

Restringiéndonos al ambiente vital de Pedro López Calderón, podemos advertir un gran parecido entre sus lienzos y otras dos versiones de José Correa[36] y Juan Correa[37], conservadas en el Museo Nacional del Virreinato. Sirve el caso para advertir la vigencia de este modelo repetido por Pedro López Calderón al menos durante el siglo XVII, cuando también se data un enconchado que nos permite constatar su éxito y difusión más allá de los lienzos al óleo[38]. Considerando los elementos constantes en todas estas obras, podemos confrontarlos con las dos versiones de López Calderón para observar ciertas diferencias que iremos señalando mediante avancemos en el análisis del resto de componentes que integran la escena.

San Nicolás de Bari.
Juan CORREA. s.XVII. Museo Nacional del Virreinato.

San Nicolás de Bari.
José CORREA. s.XVII. Museo Nacional del Virreinato.

San Nicolás de Bari.
Anónimo. s.XVII
Colección particular.

[35] WELLCOMECOLLETION, "Saint Nicholas of Myra and Bari. Engraving.". En: https://wellcomecollection.org/works/m4vpd8ks (Fecha de consulta: 28/12/2018)
[36] ARCA, "San Nicolás obispo de Mira. Santos". En: http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/1837 (Fecha de consulta: 27/12/2018)
[37] FLICKR. En: https://www.flickr.com/photos/tachidin/39010715931 (Fecha de consulta: 27/12/2018)
[38] CRHISTIES. En: https://www.christies.com/lotfinder/Lot/anonymous-mexican-school-17th-century-san-nicolas-5897294-details.aspx (Fecha de consulta: 27/12/2018)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Comenzamos por el rostro de san Nicolás, llamando nuestra atención la diferencia que ofrece el lienzo de Oaxaca respecto al modelo común al resto de ejemplos citados. Estos son fieles a lo marcado por el tipo iconográfico oriental, que nos presenta al santo con mirada seria y frontal, poblado su rostro por una larga barba gris oscura, como el pelo que puebla los laterales de una cabeza calva en su parte superior.
En Oaxaca, por su parte, se gira brevemente el rostro hacia la izquierda, y la barba se presenta completamente blanca, como el pelo que también puebla parte de la calva superior. A falta de un análisis técnico profesional, todo parece indicar que pueda tratarse de un repinte, que parece afectar, y de manera notoria, a buena parte de la obra. Así se deduce también de la inscripción que se añade en 1918 al propio lienzo, probablemente para dejar constancia de esta misma intervención. Posiblemente entonces se cubriera también la firma autógrafa original, que en el lienzo de Durango se dispone en el canto de la plataforma inferior de la peana: una zona visiblemente repintada en el caso de Oaxaca.

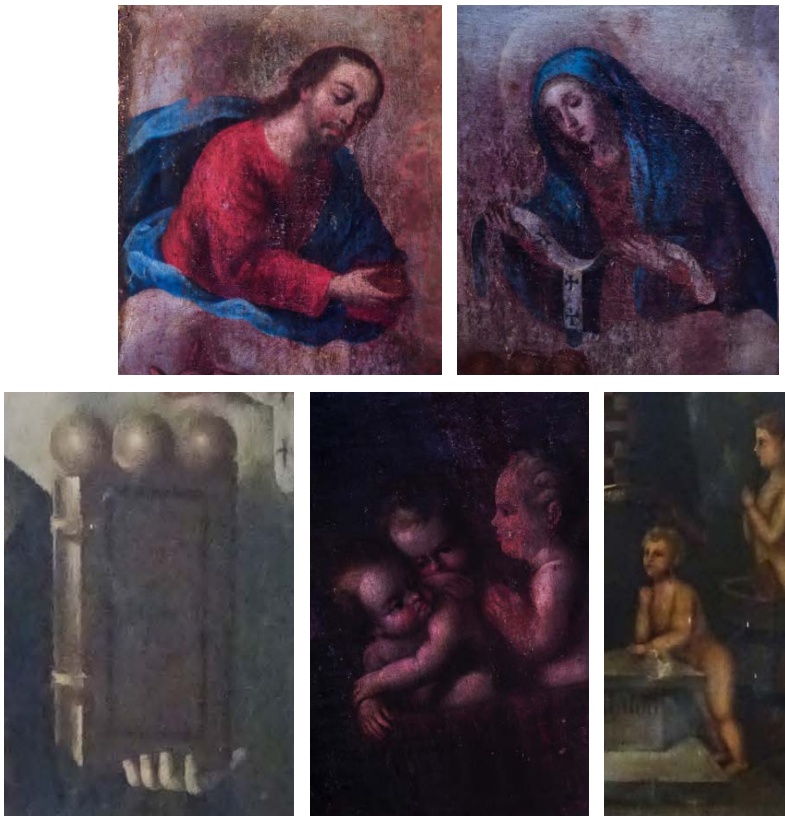
San Nicolás de Bari y escenas de su vida y milagros. s.XII-XIII. Icono bizantino, Monasterio de Sta. Catalina del Sinaí (Egipto).

La propia peana sobre la que se presenta la figura del santo es un elemento constante en todas las versiones asimiladas al citado grabado, repitiéndose en las dos de López Calderón con la inscripción que nombra e identifica al personaje como obispo de Mira. Su diseño atiende a un modelo similar que, por tanto, debió marcar la propia estampa o el icono bizantino que esta reproduciría. En cualquier caso, la presencia de estos elementos es algo común en la pintura hispanoamericana, particularmente en el caso de los "verdaderos retratos" de imágenes que originalmente son esculturas y, como tales, se disponen sobre este tipo peanas. Con ello se introduce cierta ambigüedad en la escena, particularmente en la (mínima) interactuación existente entre el resto de personajes representados y la figura de san Nicolás, al que podemos interpretar como individuo y/o como escultura al mismo tiempo.

En los ángulos superiores de la composición encontramos a Jesús y a María, a izquierda y a derecha del santo respectivamente. Emergen, de cintura para arriba, entre las nubes

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que sirven de fondo al conjunto. Visten ambos túnica roja y manto azul -la Virgen sobre su cabeza- y llevan -como Nicolás- el nimbo de su santidad. Madre e Hijo se giran hacia el centro de la composición, adelantando brazos y cabeza para ofrecer al santo algunas de sus insignias episcopales: Jesús el misal y la Virgen el *omophorion*. Estas le habían sido arrebatadas cuando el obispo fue destituido y encarcelado tras enfrentarse acaloradamente y abofetear a Arrio, mientras discutía con este en el Concilio de Nicea sobre el dogma de la Trinidad, puesto en cuestión por este último y sus seguidores (Schenone, 1992: 597-598).



Pedro LÓPEZ CALDERÓN,
San Nicolás de Bari,
templo de S. José Avino, Durango /
templo de S. Agustín, Oaxaca
(detalles).

El papel de san Nicolás como defensor del dogma trinitario quiere verse reforzado manteniendo el número tres como constante que se repite en sus milagros más representativos, algunos de los cuales son anteriores incluso a su elección como obispo. Así, uno de los que siguen a los realizados en su infancia es el de las tres doncellas a las que salvó de la prostitución. Según el relato, un vecino de Nicolás, caído en desgracia, pretendía empujar a sus hijas a esta profesión para remediar su pobreza. Enterado este del caso, arrojó por tres noches consecutivas sendas bolsas llenas de monedas de oro a través de la ventana de sus vecinas, que sirvieron para sufragar sus dotes y poder casarlas (Carmona, 2015: 341). Este acto de misericordia se ve recordado por las tres bolas de oro

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que Nicolás lleva sobre el libro de los Evangelios, sostenido en los lienzos que analizamos con su mano izquierda y en posición vertical, ubicadas las bolas en el canto superior.

Tres son también los niños que se representan en el ángulo inferior derecho del lienzo, habitualmente los tres dentro de un barril de madera, desnudos y con gestos suplicantes. El lienzo de Oaxaca vuelve a introducir aquí, no obstante, otra variación sobre el tipo iconográfico, sacando a uno de ellos de la batea y adelantándole hasta la peana del santo, donde apoya un codo y una mano manteniéndose en pie y de perfil. Observamos en ellos un tratamiento anatómico mucho más torpe que en el lienzo de Durango, que los reúne en el barril con bastante mayor acierto. El evidente repinte de los primeros nos hace a su vez cuestionar si la disposición con que estos se presentan actualmente mantiene o ha alterado la que inicialmente les diera Pedro López Calderón.

Resulta de interés conocer a quién representan estos infantes, que según la versión más popular en occidente serían tres niños o jóvenes estudiantes a los que un posadero había asesinado, desmembrado e introducido en un barril con sal para conservar su carne y servírsela a los clientes. San Nicolás, que hizo un alto en esa posada durante un viaje por su diócesis o de camino a Nicea, advirtió por milagro el origen de la carne que le servía el hospedero, y bajó al sótano para remembrar y resucitar a estos niños, que aquí se nos presentan en orante actitud de agradecimiento (Poza, 2011: 83-84).

Tan legendario suceso ilustra con anecdótico resultado lo que podemos entender como la completa modificación de un tipo iconográfico oriental por parte de Occidente, ante la mala interpretación o falta de comprensión del significado de la referencia original. Inicialmente, se trataría de tres soldados del ejército romano acusados falsamente y condenados a muerte, los cuales imploraron a san Nicolás por su salvación mientras aguardaban su ejecución encerrados en una torre. En algunas versiones, el santo se les aparece en el momento en que el verdugo les iba a descargar el golpe, salvándolos. En otras, son oficiales sentenciados por un prefecto, a los que Nicolás salvará hablando en sueños a este y al emperador Constantino, convenciéndoles de su absolución. Según Schenone, que nos relata estos hechos, las representaciones primitivas ubicaban a estos soldados en una torre cortada transversalmente para permitirnos su mejor visualización, dando lugar a una particular imagen que fue interpretada como barril en occidente (1992: 596). A su vez, la menuda dimensión de estos personajes respecto a la figura del santo,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que en inicio respondía a la aplicación de la perspectiva jerárquica propia de la plástica bizantina, llevó a que en Europa fueran interpretados como niños (Carmona, 2015: 344). De modo tal que, finalmente, la distinta lectura de estos elementos de la imagen original propició la creación de unos nuevos significados, reescribiendo el pasaje hagiográfico y modificando el tipo iconográfico.

> Completa la composición, del lado izquierdo, la figura de un jovencito vestido de rojo y blanco, que vuelve su cuerpo hacia el santo, adelantando una u otra pierna según el caso. Según el relato, se trata de Adeodato, un joven muchacho que vivía en una región cercana a la frontera con los moros. Estos le tomaron prisionero y entregaron a su rey, que lo aceptó como esclavo. Al año siguiente, en la festividad de san Nicolás, se acordó el mozo de su familia, que era muy devota del santo, y mientras se disponía a servir al rey comenzó a llorar. Este, enterado del motivo de su llanto, le reprendió con violencia, pero en aquel momento y por milagro, se levantó un fuerte viento con el que se apareció san Nicolás, tomando al niño para llevarle volando junto a sus padres (Schenone, 1992: 598). Llevaba aún en sus manos la jarra de oro con que iba a servir al rey, la cual se reproduce desde entonces junto a su figura. En el lienzo de Oaxaca, la sostiene del asa con su mano izquierda, mientras eleva y adelanta la derecha. Por su parte, el de Durango, completa su servicio con una fuente y un paño azul, sujetándolo todo con ambas manos en una representación bastante mejor resuelta y acabada que la primera.

Interpretadas ambas obras, cabe aportar, por último, algunos detalles particulares de cada una de ellas, que atienden a otros aspectos complementarios a su propia visualidad, como pueda ser, para empezar, la ubicación de ambas piezas. El más antiguo de los lienzos se encuentra en el templo de San Agustín de Oaxaca, en una pequeña capilla lateral que sigue al transepto, del lado del evangelio. No sabemos si para la fecha de realización de este lienzo Pedro López Calderón pertenecería ya a la Orden Tercera de San Agustín, pero en todo caso podemos deducir de la existencia, ubicación y datación de esta obra que su autor habría mantenido contactos con la misma ya desde su juventud.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La datación del lienzo no es clara, pues, según lo advertido, este fue "renovado" y en gran parte repintado en 1918. Para entonces se debió borrar la posible inscripción autógrafa original para incluir la que actualmente presenta, que suma los datos de esta intervención y nombre del entonces capellán del templo. Por su parte, la confusa grafía con que se ejecutan los números aporta más incertidumbres que certezas sobre una datación que habría de ser clave para la mejor comprensión de la trayectoria de este autor en sus años iniciales. El "Catálogo de bienes culturales muebles contenidos en recintos religiosos" de Oaxaca, en su ficha correspondiente a este bien (N.º de cédula: O-5-007. Autor: Noel Pinelo González. 2002), interpreta esta cifra como "1665 ?", sumando un signo de interrogación que da a entender lo inseguro de este dato. Consultando esta misma base de datos, también lo pondrá en cuestión Gabriela García Lascurain Vargas, cuando -aproximándose a López Calderón como pintor de enconchados- plantea que *"*Las fechas que respecto a este artista van de 1665 a 1723 hacen dudar de la veracidad de la leyenda" (2011: 264). Ante tan amplia cronología, rescata esta autora la posibilidad de que Pedro Calderón y Pedro López Calderón fueran autores diferentes, quizá con vínculo familiar, trabajando en distintas épocas y regiones. Sigue con ello una hipótesis lanzada por Manuel Toussaint, que en el presente estudio y en base a la información reunida creemos llegar a desmentir. Sirva para ello, como un argumento más, la conexión con el lienzo de Durango -hasta ahora nunca planteada- cuyos paralelismos nos permiten mantener su atribución a un autor común pese a la considerable lejanía temporal y geográfica en que fueron creadas.

Por nuestra parte, planteamos la lectura de la fecha inscrita en este lienzo como 1669 o 1689, entendiendo que es la última la más viable cronológicamente, por haber encontrado constancia documental histórica de que Pedro López Calderón se encontraba ya activo y en Oaxaca ese mismo año, tomando un aprendiz. La fecha de 1669 se saldría del ámbito temporal lógico para este autor, considerándose, en última instancia, la posible incorrección de esta inscripción de 1918. Bien pudo haberse equivocado entonces "Castro", su renovador, al replicar la fecha aportada en la hipotética firma original, siendo conscientes de que en muchas ocasiones estas llegan en un estado de conservación en el que no son fácilmente inteligibles.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Es probable que la fecha en que se interviene esta pieza fuera el momento en que se emplazara en su actual ubicación, encontrándose el lienzo expuesto al culto en un altar lateral dentro de la capilla mencionada. Dicho altar, de doradas trazas barrocas sobre elementos blancos de fábrica, enmarca un área rematada en medio punto que probablemente correspondería con el perfil de un lienzo al que inicialmente se ajustaría. Este pudo haberse perdido a raíz de la exclaustración de este templo, producida a partir del decreto del Gobierno Federal del 1862. Desde entonces, el templo sufrió un azaroso devenir que propició el desmonte y la pérdida de muchos de sus retablos y enseres.

Pedro LÓPEZ CALDERÓN, *San Nicolás de Bari*, templo de S. Agustín, Oaxaca de Juárez.

Según testimonio del párroco (entrevistado a fecha 27/08/2018), parte de ellos consiguieron reunirse y salvaguardarse precisamente en la capilla donde actualmente se encuentra el lienzo de san Nicolás, que había sido tapiada para evitar el acceso y destrucción de este acervo en tiempos en que el edificio llegó a asumir usos militares. El templo fue adquirido por el Obispo Eulogio Gillow para la fundación de una Casa Cuna en 1893[39]. Y con su reapertura al culto católico, la capilla que almacenaba las obras se reabrió para reconstruir y restituir, en la manera que se pudo, el patrimonio mueble conservado. Esta información no ha podido ser aún contrastada, pero concuerda con lo que se deduce de un análisis del actual patrimonio mueble del templo.

Planteada así esta interpretación de su actual ubicación, atendemos a otro punto que añade un factor de complejidad más a este respecto. El primitivo convento de padres agustinos de Oaxaca fue fundado y erigido en el último cuarto del siglo XVI. Su modesta fábrica original se derribó sólo un siglo después para la construcción de un nuevo templo y conjunto conventual -mucho más monumentales- que corresponden con la construcción actual. Su edificación concluyó para 1722, por lo que el lienzo de san Nicolás no pudo ser inicialmente concebido para su actual destino, pudiendo provenir de la construcción

[39] OAXACA-MIO, "San Agustín". En: https://www.oaxaca-mio.com/atrac_turisticos/san_agustin.htm (Fecha de consulta: 26/12/2018).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

anterior o de cualquier otro emplazamiento, atendiendo al azaroso devenir histórico de este inmueble[40]. Tal situación es inoportunamente común a muchas otras obras de Pedro López Calderón, extendiéndose a su vez a buena parte del patrimonio mueble de los templos mexicanos, a raíz de sus propios procesos históricos.

Será parecido, aunque más claro, el caso del segundo lienzo que nos ocupa, localizado el templo de San José de Avino, antiguo Real de Minas próximo a Pánuco del Coronado, en Durango. Evitando duplicar la información, remitimos a la lectura de las páginas dedicadas al *San Juan Nepomuceno* que acompaña a este *San Nicolás* en el mismo templo, obra también de López Calderón. En las mismas se detalla la historia y casuística particular de este enclave y de los lienzos que lo enriquecen, reflexionando acerca de cómo estos datos contextuales nos permiten establecer una aproximación y lectura particular de las propias imágenes que representan.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[40]Ibídem.

Pedro López Calderón. *San Juan Nepomuceno.* 1723.

Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En una de sus creaciones más destacadas, el pincel de Pedro López Calderón nos da muestra en este lienzo del alto nivel con que supo responder a sus mejores encargos. Logra formular con corrección un tipo iconográfico muy poco difundido en su contexto y para su fecha, ejecutándolo con un acabado plástico particularmente cuidado. Recurriendo a un esquema compositivo ya ensayado en trabajos previos, encontramos a san Juan Nepomuceno presidiendo el centro de la obra de la que es protagonista. Porta en sus manos, triunfante, algunos de sus atributos principales. A sus pies, y uno a cada lado, se colocan sendos ángeles sosteniendo otras tantas cartelas, cuyos textos nos aportan información para identificar al personaje representado y las escenas que se desarrollan tras el mismo. Estas se insertan en los distintos planos del paisaje campestre que sirve de fondo, ilustrándonos dos capítulos relevantes en su hagiografía. Por último, en la parte superior, dos pequeñas glorias angélicas se disponen simétricamente a ambos lados del Nepomuceno, subrayando la marcada regularidad y armonía que caracteriza esta composición.

Pedro LÓPEZ CALDERÓN, 1723 *San Juan Nepomuceno* (detalles), Museo de Guadalupe, Zacatecas.

Jan Nepomucký, llamado en español Juan de Pomuk, de Nepomuk, o Nepomuceno, es un personaje de vida incierta, sobre el que conviven dos distintos relatos o aproximaciones. El primero, sostenido por los datos históricos, nos acerca al vicario general de un arzobispo de Praga para presentarnos a una víctima inocente de una lucha de poder. El segundo, mientras tanto, parte de una leyenda ficticia que le convierte en

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

confesor de la reina y -entre otros patronazgos- protector del secreto de confesión. Según veremos, este último acercamiento ha sido, en todos los niveles, el más popular, relatado y representado; particularmente en el siglo XVIII. Y es precisamente dentro de este contexto cronológico y de este marco de pensamiento en los que encuadramos el lienzo que seguimos analizando.

Atendamos primero a algunos de los aspectos más relevantes y constatados del personaje histórico, para entender mejor después en qué manera y con qué consecuencias se tergiversa su biografía en leyenda. Aunque no todos los historiadores se muestren de acuerdo en todos los detalles, se coincide como sigue en lo importante. El santo nació en Nepomuk -a unos 100 kilómetros de Praga- probablemente entre 1343 y 1348. Su familia debió gozar de cierta categoría social y poder económico, lo que le facilitó buenos estudios y una exitosa carrera eclesiástica. Hacia 1380 se debió ordenar sacerdote, estudiando también leyes en la Facultad de Derecho de Praga. Y hacia 1383 se marchó a Padua, para allí doctorarse en Derecho Canónico en 1387. Tras su regreso consiguió, en 1389, el nombramiento de vicario general del arzobispo Jan de Jenstein (1348-1400): el cargo más elevado de una carrera que ya había iniciado con distintas promociones antes de su partida. Pero este honor le llevó, paradójicamente, a encontrar la muerte en 1393 a manos del despótico rey Wenceslao IV (1361-1419) (Sigüenza, 2012: 262-263).

Gozó de un conflictivo y violento carácter el que fuera monarca de Bohemia desde 1363 y emperador del Sacro Imperio Romano Germánico desde 1376. Una gran enemistad le enfrentó con el también combativo arzobispo de Praga, con el que se sucedieron constantes luchas de poder. En una de ellas se vio inmiscuido el vicario arzobispal, teniendo que huir de la capital junto a otros compañeros para evitar las represalias del emperador. Pero la cólera de este no cesó y se valió del engaño de una cita diplomática para apresarlos y torturarlos cruelmente. Él y sus compañeros fueron colgados del techo y, así, quemados en sus costados y genitales con antorchas, entre otros tormentos. Todos sucumbieron a la tortura y aceptaron salvar su vida a cambio de guardar secreto sobre los tormentos recibidos y de renunciar a toda relación con el arzobispo. No pudo hacerlo Juan Nepomuceno, que probablemente murió en el proceso o quedó inconsciente, arrojándose su cuerpo al río Moldava desde el puente de piedra -futuro puente de Carlos- en la noche de aquel mismo día: el 20 de marzo de 1393 (Sigüenza, 2012: 263-264).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Su cadáver afloró de las aguas del río casi un mes después, lo que indica que murió antes de ser arrojado a su cauce. Fue primeramente enterrado en la iglesia praguense de Santa Cruz la Mayor, y en noviembre de 1396 trasladado definitivamente a la catedral (Sigüenza, 2012: 265). Allí fue ocupando enterramientos cada vez más monumentales, que evolucionaron en suntuosidad a la vez que aumentaban las peregrinaciones de un número progresivamente mayor de devotos. La evolución de este culto será atendida después, como asunto fundamental para entender la difusión de su iconografía y la multiplicación de sus imágenes. Pero es fundamental, para llegar a ello, conocer la propia leyenda que favorece y condiciona todo el proceso.

La cartela derecha resume en un pequeño texto la tradición hagiográfica más asentada a fecha de ejecución del lienzo (1723). "Para entonces se había forjado una compleja leyenda, alejada por completo de la realidad biográfica, plagada de episodios fantásticos, lugares comunes y elementos de intención moralizante", de tal modo que "mientras aumentaba la popularidad del supuesto mártir confesor, se perdía la figura histórica y verdadera del vicario del arzobispo" (Sigüenza, 2012: 265-266). El relato contrarreformista a menudo considera al Nepomuceno como regular de San Agustín en lugar de sacerdote y vicario diocesano, y como tal nos lo presenta López Calderón en la cartela. Se le atribuyó también una importante actividad y aptitud oratoria -de la que no existe constancia histórica- que le habría valido el nombramiento de predicador real después de escuchar los monarcas uno de sus sermones. De ahí le fue ofrecido el obispado de Litomysl, que rechazó por humildad, pero asumió el papel de director espiritual y confesor personal de la reina. Habitualmente se cita a Juana de Baviera, pero esta murió en 1386 y, por fechas, debía tratarse de Sofía, segunda esposa del emperador desde 1389. Cualquiera que fuera, acudiría con frecuencia a su confesor para contarle los desmanes y crueles actos de su violento esposo, muchos de los cuales detallan los relatos. El celoso rey, desconfiando de la situación, hizo llamar numerosas veces a Juan para interrogarle sobre las confesiones de la reina. Pero este, guardando fielmente el secreto de confesión, no sucumbió a sus sobornos ni a sus amenazas. Y lo que empezó como encarcelamiento temporal acabó en una cruel tortura por parte del emperador y sus esbirros, que lo ataron al potro y le quemaron los costados con hachones encendidos, sin obtener resultado alguno (Sigüenza, 2012: 268-269).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

No se produjo entonces la muerte del confesor, que pudo marchar de Praga por un tiempo para recuperarse y seguir con su predicación, si bien a su regreso fue nuevamente prendido por Wenceslao, quien le vuelve a interrogar sin éxito por las confesiones de la reina, que Juan siguió guardando en secreto. Enfurecido, el monarca cumplió sus amenazas y lo lanzó atado de pies y manos al río Moldava desde el puente Carlos, causando así la muerte del "mártir de la confesión". La fecha del deceso se adelanta en algunos casos, erróneamente, hasta diez años; un 20 de marzo de 1383. Llamativo es, además, que López Calderón llegue a confundir también el mes y el día de los hechos, anotando en la cartela que murió un 16 de mayo de 1383. Tal es la fecha de su onomástica, y por confusión -atendiendo a lo que es frecuente– el pintor debió pensar que este hubo de ser también día de su muerte. Sin embargo, dicha fecha correspondería, según la leyenda, con el del traslado de su cuerpo a la catedral de San Vito desde del lugar donde había sido escondido por el rey para evitar su veneración por parte de sus seguidores. Tal escondite había podido ser descubierto gracias al buen *olor de santidad* que emanaba del santo cadáver, al que rápidamente se otorgaron poderes taumatúrgicos y se vinculó a diversos milagros (Sigüenza, 2012: 270).

El primero y más significativo de todos ellos se produjo la misma noche de su muerte, cuando unas misteriosas luces o llamaradas rodearon el cuerpo para hacer que el pueblo conociera el crimen del monarca. El milagroso episodio habría dado lugar a uno de los atributos más característico del Nepomuceno: el nimbo estrellado. Normalmente se compone de cinco estrellas que circundan su cabeza – a veces más- aunque en ocasiones se pueden representar con forma de pequeñas llamaradas. Esta parece ser la modalidad que observamos reproducir en un controvertido lienzo de López Calderón ubicado en el templo de San Juan Nepomuceno de Aguascalientes, cuyo análisis debe leerse junto al presente texto. La presencia de este atributo distintivo y exclusivo del Nepomuceno -pues no lo comparte con ningún otro santo (Sigüenza, 2012: 320)- ha llevado a interpretar la imagen hidrocálida como retrato del canónigo de Praga, cuando el resto de sus referencias responden al tipo iconográfico de *San Felipe Neri,* en lo que hemos interpretado como un posible caso de "reciclaje" iconográfico.

La obra que nos ocupa, por su parte, llama la atención en cuanto a la solución planteada, que elimina las estrellas del nimbo del mártir para reproducirlas directamente en el contexto al que se vinculan: el río Moldava. La escena se reproduce del lado izquierdo de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la composición, tras el santo, inserta en el paisaje de fondo y con la correspondiente reducción resultante de las leyes de la perspectiva. El detalle con que se ejecuta nos permite distinguir con claridad hasta 35 estrellas rodeando el cuerpo del santo, a media caída desde un puente de piedra con tres arcos. Desde allí ha sido arrojado por un grupo de cinco esbirros reales, que gesticulan con expresivos ademanes de agitación y victoria mientras observan cómo su víctima se precipita de cabeza hacia las aguas del rio. Van vestidos con jubones y cascos de metal tocados de plumas que identifican su oficio militar, mientras que el Nepomuceno viste el ropaje de canónigo que le es propio. Sus extremidades no van atadas, como dicta la leyenda, sino que se abren y dejan ondear la ropa para trasmitir el dinamismo de su caída.

Pedro LÓPEZ CALDERÓN, 1723 *San Juan Nepomuceno* (detalles), Museo de Guadalupe, Zacatecas.

Mientras que del lado izquierdo encontramos condensados así el martirio del santo y las posteriores luminarias que glorificaron su cuerpo, del lado derecho, en una escena anterior y de formato equivalente, descubrimos la causa de dicho desenlace. Sorprendemos al santo recibiendo de la mujer de Wenceslao las confesiones que, por mantener en secreto, le costarán la vida. Ella, de hermoso porte, rica vestimenta y larga melena rubia, se arrodilla y levanta su cabeza coronada para hablar de cerca a su confesor. Juan, a su vez, acerca a esta su oído y, con la concavidad de su mano derecha amplificando su oreja, recoge la sigilosa confesión de la reina. Está sentado en un sillón-confesionario de madera, cuya crestería superior repite el perfil de la edificación en la que se desarrolla la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

escena. Esta no retrata con verosimilitud el palacio de Wenceslao, pero sí da a entender que se trata de una estancia interior de dicho complejo palaciego por medio de unos elementos mínimos representados. De tal modo que, en cierto ejercicio de sinécdoque visual, podemos llegar a entender la parte por el todo.

Siendo su interpretación como defensor del secreto sacramental y de la honra personal una de las mayores causas de su popularidad, resulta consecuente que su representación como confesor de la reina sea, probablemente, el tipo de Nepomuceno más repetido. Particularmente en España, donde a pesar del relativo éxito del culto (y las imágenes) de san Juan Nepomuceno, las escenas que representan pasajes de su vida son muy escasas, reduciéndose al momento de la confesión de la reina y al martirio final, como vemos que ocurre en el lienzo de Pedro López Calderón (Sigüenza, 2012: 312). En la mayor parte de las ocasiones toman como referencia la estampa (nº10) grabada por Pfeffel *el Viejo* para la *Vita. S. Joannis Nepomuceni sigilli sacramentalis* del jesuita Bohuslav Balbin, considerándose que esta imagen de Pfeffel fue "una de las principales fuentes de inspiración para posteriores artistas, incluyendo a los españoles" (Sigüenza, 2012: 316). El marco arquitectónico con que encuadra Pfeffel el "espacio interior" de la escena, a modo de un gran acceso con ménsulas en sus ángulos superiores, podría haber actuado como referencia para la peculiar arquitectura reproducida por López Calderón. Con todo, no parece ser el suyo el modelo que siguiera el pintor novohispano para este lienzo de 1723, pues, aunque la obra se escribiera en 1671 y fuera publicada por primera vez en Amberes en 1680, los citados grabados de Pfeffel no le fueron añadidos hasta sus reediciones de 1725 y 1730 (Sigüenza, 2012: 266).

El intensivo y necesario estudio con que la doctora Raquel Sigüenza Martín ha abordado la iconografía de san Juan Nepomuceno (compilando, entre otras cosas, numerosas fuentes gráficas) nos ha permitido localizar la que consideramos como referencia visual más probable para el lienzo que analizamos: el grabado de "San Juan Nepomuceno limosnero" incluido en el libro *Fama Posthuma Ioannis Nepomuceni*, escrito por Caspar Petr Drauskovus y Jiri Plachý Fero en 1641 (Sigüenza, 2012: 274-277). El paralelismo entre la imagen grabada y el

San Juan Nepomuceno limosnero.
En *Fama Posthuma* […]. 1641.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

lienzo es claro, y no afecta sólo a la escena de la confesión de la reina sino a toda la composición. Se combina en él la representación sacramental en el lado derecho con la escena martirial en el izquierdo, tal y como dispone López Calderón. Y atendiendo a cómo el santo es arrojado por los soldados desde el puente al río, asumimos que su referencia en el lienzo abarca incluso a los detalles. Cambia no obstante el paisaje en que discurre la escena, habiendo prescindido el autor novohispano de las referencias a arquitecturas centroeuropeas que ubican al grabado en un contexto plenamente urbano. En su caso, López Calderón recurre a un paisaje campestre poco definido que repite con frecuencia en muchas de sus creaciones (mientras que los exteriores urbanos son verdaderamente escasos en su producción).

También es significativa la supresión del mendigo al que el caritativo vicario entrega una moneda, visualizando con ello al santo como limosnero. Esta faceta de su vida, inventada por la leyenda, marcó un tipo iconográfico muy reproducido en Centroeuropa pero que no cuenta con ninguna representación en nuestro país (Sigüenza, 2012: 275). En su lugar, López Calderón ocupa el ángulo inferior izquierdo de la composición con un angelito -algo torpemente ejecutado en su anatomía- que vuelve con gracia su espalda hacia el espectador mientras gira la cabeza para mirar al santo. Recortada sobre un paño que le cubre las nalgas, sostiene este ángel, desde el suelo, una cartela ovalada en la que leemos una "Oración propia del santo". Del otro lado, también a los pies del Nepomuceno, otro angelito, sentado y cabizbajo, yergue torcida una segunda cartela oval, donde otra inscripción resume lo fundamental de su leyenda. Y así, atendiendo a la interpretación más popular de la misma, nos lo presenta como "patrono y abogado para dilatar las almas que padecen angustia y vergüenza en la confesión".

El ángel -habitualmente uno, pero en ocasiones más- es atributo específico de nuestro "mártir del sigilo sacramental" cuando lleva un dedo a sus labios. Así se representa junto al santo bohemio con relativa frecuencia. Y en menos ocasiones, podrá portar también alguno de los restantes atributos que la tradición plástica ha ido asimilando al Nepomuceno. Su número es elevado, ya que diversidad de relatos anecdóticos sumados a la leyenda de este popular santo se encargó de multiplicarlos. Entre otros, se pueden encontrar: una mitra a sus pies, símbolo del episcopado rechazado; un birrete doctoral u otro de canónigo, por las distinciones que ocupó; así como la tradicional vara de azucenas propia de su santidad. Aludiendo a su martirio: el puente sobre el río Moldava o incluso

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

una alegoría fluvial que personifica a este último, además de las cadenas que remiten a su encarcelamiento[41]. Por su parte, un candado o una carta cerrada hacen referencia al silencio que le llevó a la muerte, al igual que ocurre el pez, que refiere tanto al río como a la creación muda (Sigüenza, 2012: 302-312).

J. S. KLAUBER y J. B. KLAUBER. s. XVIII. *San Juan Nepomuceno.*

Matías RAUCHMÜLLER, 1681, *San Juan Nepomuceno.* Puente Carlos. Praga.

Pedro LÓPEZ CALDERÓN, 1723. *San Juan Nepomuceno* (detalle). Museo de Guadalupe, Zacatecas.

Frente al uso ocasional de estos últimos, mucho más habituales serán la cruz o crucifijo que lleva en su mano como símbolo de la firmeza de su fe, o la palma de su triunfo martirial. Ambos pertenecen al prototipo de imagen devocional fijado en 1681 por Matías Rauchmüller para la escultura que ubica el lugar en el que fue arrojado al río en el Puente Carlos de Praga (Carmona, 2015: 262-263).

Pedro López Calderón nos presenta al Nepomuceno con sendos atributos en la imagen triunfal que centra y preside la composición que analizamos. Baña su figura -estáticamente erguida en perfil de tres cuartos- una suave luz que desciende en vertical desde el cielo, apartando a su paso dos compactos grupos de nubes arreboladas, donde glorifican al santo sendas parejas de cabecillas aladas. Impasible se muestra el rostro del vicario, que mira frontalmente al espectador con expresión dulce, amable y serena. Es un hombre joven, con melena corta y ondulada de color castaño oscuro, como su barba y su bigote. Responde en todo ello a la imagen típica y tipificada del santo, al igual que hará

[41] PESSCA, "Centro Cultural San Juan Nepomuceno, 1952A". En: https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-magdalena/ciudad-de-santa-marta/centro-cultural-san-juan-nepomuceno#c1952a-2808b (Fecha de consulta: 27/02/2019).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

su vestimenta (Sigüenza, 2012: 301). En el lienzo, el canónigo de Praga porta, como le corresponde: sotana negra, birrete del mismo color, y roquete de lino blanco sobre la primera, cortado bajo sus rodillas por un ribete de encajes. Sobre sus hombros lleva una muceta negra, que a su vez cubre con otra capa larga y gruesa del mismo color. Esta une sus extremos delanteros hacia la cintura del santo, mientras que se abre sobre su espalda y con su juego de brazos, flexionados para elevar los citados atributos y recoger el extenso cuelgue de unas largas mangas blancas. Tal y como lo representa López Calderón, el ropaje es más propio de los canónigos de la Nueva España que de los centroeuropeos, acostumbrando los de la fría bohemia a llevar la muceta o esclavina en color morado y forrada de armiños. Adapta así este motivo a la cultura visual local, facilitando su interpretación a los fieles de estas latitudes, tal como hicieron otros artistas novohispanos (Cuadriello, 2011: 160).

Ubicando las estrellas nepomucianas en la escena de su lanzamiento el río, solo falta ubicar en este lienzo el segundo de sus atributos más exclusivos: su lengua. Supuestamente, esta fue hallada incorrupta en 1719, cuando se exhumó y examinó el cadáver del Nepomuceno dentro de los preparativos previos a su beatificación y canonización. Tan "milagroso" hallazgo favoreció el propio proceso, al "confirmar" que el religioso había muerto por guardar el secreto de confesión (Stépánek, 1990a: 15). La lengua fue así incorporada entre los símbolos parlantes que hacían alusión al silencio sacramental de este santo, pero sus representaciones parecen comenzar a partir de 1729; en fechas posteriores a la realización de esta temprana representación novohispana (Sigüenza, 2012: 303). Modernos exámenes han revelado que, en realidad, esta masa rojiza se compone de una acumulación de los restos de la masa cerebral junto con sangre seca, anulándose así la interpretación de esta reliquia (Sigüenza, 2012: 281). Del mismo modo, el análisis científico de la documentación histórica conservada terminó por restituir la biografía real del vicario del arzobispo Jenstein para desmentir toda su leyenda como confesor real, declarada oficialmente falsa en 1961 (Sigüenza, 2012: 266).

Para 1723, fecha de ejecución de este lienzo, la leyenda se encontraba no obstante plenamente vigente y de absoluta actualidad, teniendo en cuenta que su factura se encuadra en el intervalo entre la beatificación y canonización del Nepomuceno, sucedidas en 1721 y 1729 respectivamente, y promovidas desde años antes. En estos años y los sucesivos, se llegó a producir una verdadera "catarata de literatura nepomuciana" que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

afianzó el relato legendario -suscrito en su canonización- y lo difundió internacionalmente (Cuadriello, 2011: 142). No se conocía aún el *Acta in Curia Romana Johannis a Genzenstein Archiepiscopi Praegensis*, escrita por el arzobispo Janstein al papa Bonifacio IX poco después del asesinato de su vicario, suplicando una mediación en el conflicto con el emperador que nunca llegó. Este documento relata y detalla el verdadero motivo y sucesos en torno a la tortura sufrida por el de Nepomuk, siendo además el único texto conservado coetáneo a los hechos. Pero este no fue descubierto hasta mediados del siglo XVIII en los Archivos Vaticanos, y para entonces el culto al *santo de la confesión* estaba tan asentado que mantuvo su vigencia en base a la leyenda por el resto de la centuria, y hasta el decaimiento de su popularidad -hoy casi extinta- en los siglos XIX y XX (Sigüenza, 2012: 264 y 298).

Es por todo ello que los textos recogidos en las cartelas que pinta López Calderón presentan precisamente al personaje de la leyenda, proclamando ya santo al que a tales fechas solo era beato. Su próxima canonización no sólo se daría por segura, sino que, extraoficialmente, el bohemio gozaba desde antiguo de tal consideración entre sus devotos. Estos se multiplicaron entre todas las clases sociales, pues mientras la nobleza vio en él a un santo vinculado a la corte y velador de la honra y buena fama de quienes le invocaban -asunto de alta importancia en sus medios-, los estratos más populares tampoco desdeñaron su protección contra el chisme, la maledicencia, la murmuración, la injuria y la calumnia (Cuadriello, 2011: 151). También fue popular, por razones obvias, su invocación frente a las crecidas de los ríos y, por extensión, ante los peligros de las aguas, lo que motivó que marinos, barqueros o molineros le invocasen, así como los campesinos que necesitaban buenas lluvias para sus cosechas. Por ello y por el escenario de su muerte, sus esculturas se multiplican sobre los puentes de muchos ríos, particularmente en Centroeuropa (Sigüenza, 2012: 278).

Hablaremos, llegado el caso, de otros patronatos secundarios, pero cabe destacar ahora el de la Compañía de Jesús, que le reconoce como protector y patrono secundario desde 1730, gracias a los esfuerzos de importantes devotos jesuitas, que poco antes habían ayudado también en el proceso de canonización. La Compañía, que vivió en esta centuria su expulsión del territorio hispano (1767) y posteriormente supresión (1773), gozaba a principios de la misma de un gran éxito y poder (motivos a su vez de su posterior caída). Y extendida por toda la cristiandad, fue en buena medida responsable de la difusión

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

internacional de la devoción al Nepomuceno, particularmente en los dominios hispanos en América.

Curiosamente -y por el contrario-, no se les puede vincular con excesiva fuerza a la llegada de la devoción al Nepomuceo en la España peninsular. Allí debieron influir, en un inicio, los estrechos contactos entre la corte de los Austrias españoles y los territorios de Centroeuropa que pertenecieran primero al Impero y a otras ramas de la dinastía después. Tales lazos familiares cobrarán especial fuerza en el contexto de la Guerra de Sucesión, a través del archiduque Carlos, candidato al trono hispano por la línea Habsburgo, la cual tenía al Nepomuceno como santo dinástico. Pero llama igualmente la atención que el Borbón vencedor -Felipe V- y su mujer -Isabel de Farnesio- fueran también devotos del canónigo bohemio, lo que ha querido explicarse a través de su especial relación con la Compañía de Jesús, y de la propia inclinación de la nobleza hacia su abogacía (Sigüenza, 2012: 298).

Francisco ANTONIO VALLEJO, entre 1753 y 1783.
Visión de San Juan en Patmos-Tenochtitlan (detalle con S. José, S. Juan Nepomuceno y la Virgen de Guadalupe).

Anóniom novohispano, 1745, *Alegoría de la jura de San Juan Nepomuceno como patrono de la Universidad de México.*

Decisivo resultó, como dijimos, el papel de la orden jesuítica en suelo novohispano, donde, en el siglo XVIII, la devoción a san Juan Nepomuceno adquirió una impactante magnitud, llegando a ser instrumentalizada con matices de política entre ciertos estratos de esta sociedad. Llama la atención que un santo proveniente de la lejana Bohemia tardomedieval, y tardíamente introducido en esta sociedad, se convierta en una de las imágenes más reproducidas en el XVIII novohispano. Junto con san José (patriarca de la Iglesia indiana y de la conversión de los indios) y la Virgen de Guadalupe (del reino, sus

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ciudades y villas), san Juan Nepomuceno sería el tercer gran patrón en la sociedad novohispana, protector de sus cabildos catedralicios y de muchas de sus más importantes corporaciones civiles (Cuadriello, 2011: 167). Entre estas últimas, fue primera la congregación que en torno a su figura organizaron en 1724 los oidores de la Audiencia de México, sobre la que más tarde volveremos. Poco después, el Real Colegio de Abogados asumió también al Napomuceno como patrón, procurando su guía para el correcto y justo ejercicio de sus funciones. Y sabiendo que el santo era garante de la concordia entre el saber y el poder, y garante de la libertad de conocimiento, hicieron lo mismo el Real Seminario y el Colegio de Doctores de la Universidad de México (1743) (Cuadriello, 2011: 150).

Desde estas instituciones, y con la promoción constante de la influyente Compañía de Jesús, la devoción al Nepomuceno se expandió por todos los estratos sociales, y su representación se multiplicó "desde las misiones del norte hasta el recinto poderoso de las catedrales o las salas de las audiencias, pasando por los *santocallis* de los indígenas y los nichos de las vírgenes de clausura" (Cuadriello, 2011: 161). Las razones por las que el canónigo de la catedral de Praga fue asumido como protector de muchos cabildos catedralicios son evidentes, y llevaron a incluir su representación en espacios destacados de los principales templos. Particularmente en los coros, espacio de reunión y símbolo de su poder como institución, en los que la imagen del santo del silencio y protector contra la difamación -cuya historia todos conocían- enfatizaba estas virtudes como garantía de una vida oportunamente colegiada, que todos eran corresponsables de mantener (Cuadriello, 2011: 154).

La instrumentalización de esta imagen cobró nuevos tintes conforme progresó el avance del jansenismo y de algunas ideas ilustradas, que, entre otros factores, fueron multiplicando una corriente de pensamiento antijesuítico cada vez más potente con el devenir de la centuria. En ese contexto, la figura de san Juan Nepomuceno sirvió particularmente a la Compañía de Jesús, y a toda la Iglesia en general, como emblema de su asedio por el poder temporal. Y una vez expulsada y después suprimida la Orden ignaciana, sus nostálgicos defensores asumieron su culto y el de San Josafat como forma de protesta, recuerdo, o resistencia que cuestionaba la Pragmática Sanción de 1676 y a sus responsables (Cuadriello, 2011: 161 y 174).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La reacción al ataque a los jesuitas fue así, paradójicamente, el incremento de un culto particularmente asociado a ellos, sus promotores, pero también a toda la sociedad novohispana. El exitoso culto al Nepomuceno en estas latitudes había llevado a considerar su representación como una tradición propia; seña de una identidad cultural netamente novohispana. Y como tal fue también apelado por muchos criollos en sus reivindicaciones contra el poder peninsular, intensificadas estas hacia finales de la centuria (Cuadriello, 2011: 148 y 155).

El lienzo de Pedro López Calderón es anterior, no obstante, a todos estos discursos que la casuística novohispana fue depositando sobre la imagen de Juan Nepomuceno avanzando el XVIII. Probablemente por ser una de las primeras en ejecutarse dentro de este territorio, si no *la primera*. No se ha encontrado referencia a ninguna representación del Nepomuceno en la plástica novohispana anterior a esta obra, firmada como se ha dicho en 1723. Para entonces, solo se conoce el oficio de algunas misas y cultos en su honor tras permitirlo en 1721 el papa Inocencio XIII (solo en Alemania y los países pertenecientes a la Casa de Austria). Y tras ello, sabemos de la aparición del nombre del nuevo beato en algunas actas bautismales (Stépánek, 1991: 59-60). Suponemos también la existencia previa de libros hagiográficos que pudieran contener alguna estampa, habiéndose expuesto en páginas anteriores una de ellas como posible referencia para el lienzo que nos ocupa. Pero todas estas referencias serían traídas desde Europa hasta el año 1727, cuando se publica una vida del Nepomuceno escrita por Juan Antonio de Oviedo, jesuita de la provincia mexicana, traducida después al italiano en 1729 con motivo de su canonización.

Recuperamos, entre las instituciones novohispanas que tomaron al santo por patrón, el temprano caso de la congregación organizada por los oidores de la Audiencia de México en torno a la figura de este santo canonista. En él debieron encontrar un respaldo propicio para acometer con imparcialidad su magistratura, y para verse protegidos además del desprestigio que sufría la institución a causa de algunos casos de mala praxis. Esta congregación fue fundada en 1724 con sitio en la iglesia del hospital del Espíritu Santo, donde tuvo el santo su primer retablo. No sabemos la imagen que para entonces veneraran, pero cabe proponer aquí, como hipótesis, el lienzo que analizamos, teniendo en consideración que fue realizado en la Ciudad de México -especifica la firma- en fecha inmediatamente anterior. Esto podría explicar, por otro lado, el esmerado acabado de este

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

encargo y la extraordinaria riqueza de su marco -poco habitual en los lienzos del autor-, comprensible si asumimos la financiación de esta importante congregación. Para 1729, la Congregación ya se habría convertido en una "noble Cofradía de San Juan Nepomuceno, que se compone de abogados y ministros del tribunal local, [y que] organizó una ceremonia en honor del santo mártir en la iglesia del Espíritu Santo" a la cual asistieron importantes personajes, según tenemos noticia por un periódico local (Stépánek, 1991: 60-61).

¿Cómo pudo acabar tan importante cuadro -de ser el que analizamos- en el Museo de Guadalupe en Zacatecas? Tenemos conocimiento de que el 8 de septiembre de 1730 se consagró en la iglesia del Espíritu Santo una hermosa talla nepomuciana de un valor de 1200 pesos. Talla que, por su ubicación, debió pertenecer a la citada Cofradía, y de la cual deriva la escultura que se guardaba en la catedral de México. También tenemos constancia de que ese mismo año de 1730 se fundó en la ciudad de Zacatecas una nueva congregación de San Juan Nepomuceno, cuyo administrador fue el conde de San Mateo Valparaíso y su asistente el conde de Santiago de la Laguna (Stépánek, 1991: 61). El primero, llamado Fernando de la Campa y Cos, fue un influyente y riquísimo personaje de origen español especialmente vinculado a la región zacatecana, donde poesía extensas haciendas y minas. También sabemos de él que prestó importantes servicios militares a la Corona y que destacó por su promoción de las artes. Se conoce que él mismo regaló a la congregación nepomuciana que administraba un gran cuadro en marco de oro, que estaba colgado en un retablo de la iglesia parroquial donde tuvo esta su sede (Stépánek, 1991: 62).

La descripción de este cuadro y de su marco se amolda perfectamente al caso de López Calderón que nos encontramos analizando. Y, atando cabos, cabría deducir que el conde pudo haberlo comprado en 1730 a la Cofradía de la Ciudad de México (con la que habría que descubrir si mantuvo algún tipo de vínculo o relación), que bien pudiera haber decidido deshacerse de él con esta venta a la hora de encargar una nueva escultura para su recién canonizado titular: la consagrada para esta fecha. Con esto, parecería justificarse el actual destino de la pieza, pudiendo haberla recogido el museo zacatecano tras el proceso de exclaustración que afectó a tantas iglesias de México -aventuramos, por ser lo

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

habitual- no existiendo constancia en los registros de la institución de la procedencia original de la obra[42].

Sirva para concluir su estudio una breve reflexión sobre las referencias bibliográficas en que se cita este importante lienzo. Llama la atención, en primer lugar, que este no haya sido nunca analizado por ninguno de los estudios que examinan su iconografía; ni siquiera en los que trabajan específicamente sobre la difusión de la misma en México. Pese a ser el lienzo del santo más antiguo producido en este territorio -que se haya podido localizar- sólo algunos textos la citan, y cuando lo hacen es en forma mínima. Los de Jaime Cuadriello (2011) y Raquel Sigüenza (2012), pese a su elevado valor y rigor, no lo abordan (existiendo, muy probablemente, razones legítimas para ello). Y Pavel Stépánek, al que debemos pródigos estudios sobre la representación de san Juan Nepomuceno en el arte español y novohispano, solo anota "El pintor Pedro López Calderón firma un lienzo de San Juan Nepomuceno, en México" (1990a). Lo hace entre los párrafos que dedica a 1721 y a 1724 en una sucesión cronológica en que lista hechos relativos al culto nepomuciano en México, pero sin llegar a concretar la fecha. Un año después, en un texto similar, repetirá exactamente las mismas palabras, pero ya en una entrada propia para 1723 (1991: 60). No cita aquí la ubicación de la obra, que debe desconocer, pues no la aporta su fuente información: Manuel Toussaint. Este, en su volumen sobre *Arte colonial en México*, dice en la entrada dedicada a Pedro Calderón: "yo tengo nota de un San Juan Nepomuceno firmado en México en 1723" (1990/1948: 125) y repite con poca variación el dato en el texto de *Pintura colonial en México* que publica después (1990/1965: 152).

Cabe señalar por último, y en lugar destacado entre los investigadores que han profundizado en el culto a san Juan Nepomuceno en Nueva España, al canónigo Vicente de Paúl Andrade. Este fue autor, a finales del siglo XIX; de unas valiosas notas sin edición (pero de la que existieron algunas copias), que han servido como base a buena parte de

[42] Se quiere hacer constar por esta vía que el doctor Jaime Cuadriello tiene otra hipótesis acerca del origen del lienzo analizado, la cual resulta alternativa a la que yo he presentado en estas páginas. Habiéndomela argumentado con motivo de la revisión del manuscrito de esta tesis, asumo que cuenta con fundamentos suficientes para darla como más probable. Considero de justicia que sea él quien la de a conocer, y no yo, por lo que le insto amistosamente con estas líneas a publicar lo que estimo como una afortunada aportación al conocimiento de esta obra de Pedro López Calderón en particular y a los estudios sobre la difusión del culto a san Juan Nepomuceno en Nueva España a nivel general.
Aprovecho la ocasión para reiterar, una vez más, mi agradecimiento por toda su sabiduría compartida en este proceso de revisión y otras conversaciones previas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

los estudiosos posteriores y aquí presentados, aunque lamentablemente no siempre se le cite lo suficiente (Andrade, 1895). Sírvanle estas líneas de homenaje[43].

Por otro lado, también se puede señalar cómo los dos únicos estudios más centrados hasta la fecha en la obra de López Calderón, aunque sí citan el lienzo nepomuciano, lo hacen en base a una notoria confusión que se repite. Así, Armando Hernández Soubervielle, entre el listado de obras del autor que llega a localizar, cita "un San Juan Nepomuceno que perteneció al convento de Propaganda Fide en Guadalupe, Zacatecas y otro San Juan Nepomuceno y un San Nicolás de Bari en Durango. Además de estas obras sabemos de una Cena existente en la iglesia de San Fernando, México, y otro San Juan Nepomuceno firmado en aquella ciudad en 1723." (Hernández, 2011: 342.). Como vemos, refiere como distintas unas obras la que en realidad son la misma y la que nos ocupa: el san Juan Nepomuceno que perteneció al convento de Propaganda Fide en Guadalupe-Zacatecas, que es el mismo Juan Nepomuceno firmado en Ciudad de México en 1723 que cita Toussaint sin aportar su ubicación.

Poco después, un grupo de investigadores de la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente, consulta esta referencia con motivo de la restauración de la *Virgen del Rosario con ánimas del purgatorio*, pero solo dicen -sin citar al santo representado-, que "Además se conserva una obra de Pedro Calderón en Guadalupe, Zacatecas, así como dos lienzos en ciudad de México, uno de ellos firmados en 1723*"* (Barba, Campos, Castañeda y García, 2012b: 3). Se repite de este modo una errata que debe ser finalmente corregida, al igual que ha de subsanarse la información que aporta la cartela con los datos de la obra que cuelga junto al lienzo en el Museo de Guadalupe. En ella se cita como año de factura 1724, cuando la firma autógrafa data con toda claridad su fecha el año antes. Y además cita al autor, Pedro López Calderón, como activo en la primera mitad del siglo XVIII: un ámbito cronológico que a partir de ahora podrá concretarse mejor.

Esperamos que el presente estudio sirva para ello y ayude a subsanar un conjunto de errores de los que estos casos solo nos dan un pequeño ejemplo. Confiamos, por último, que sirvan estas páginas para arrojar más luz y subrayar la importancia de una obra más

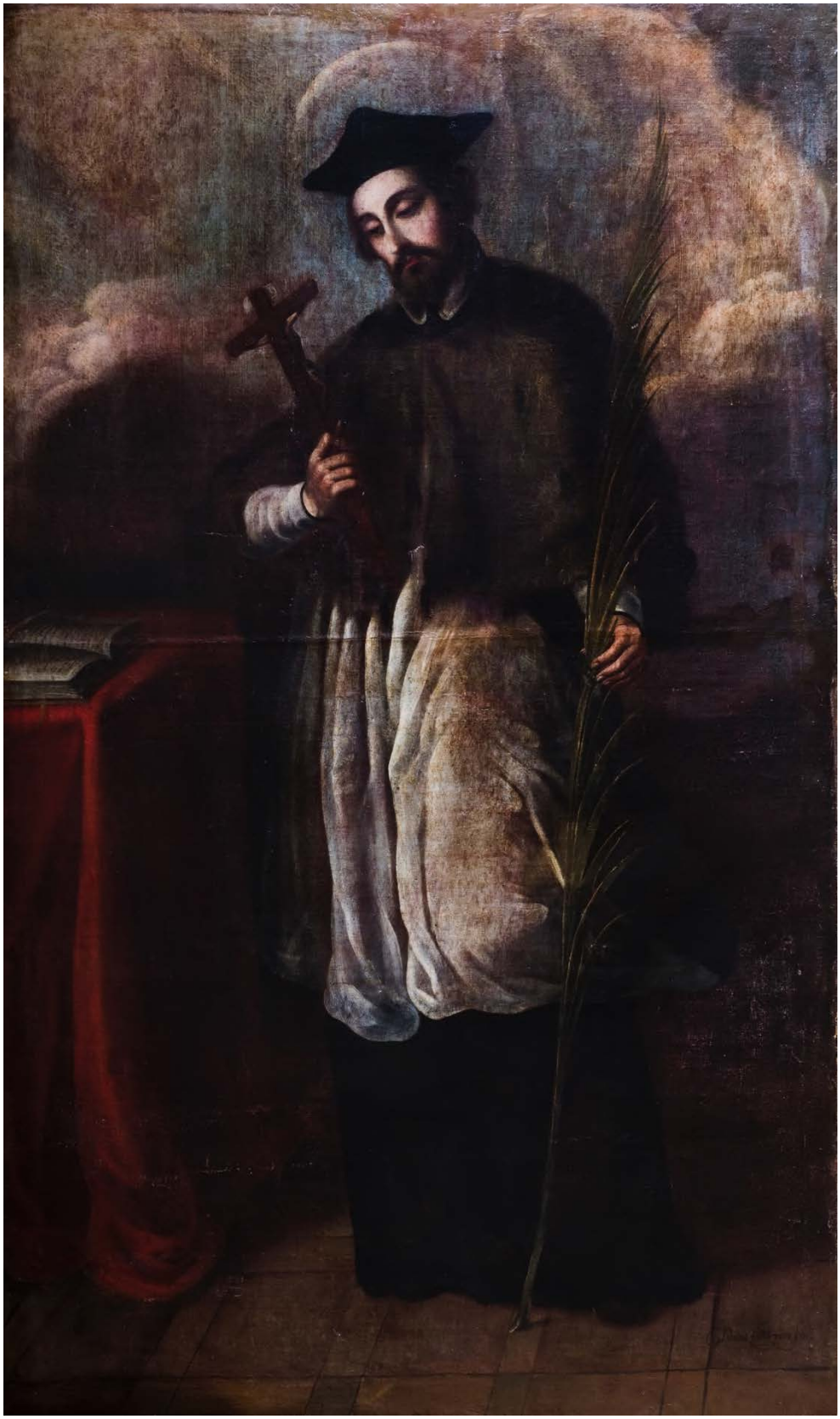
[43] Mi agradecimiento, una vez más, al doctor Jaime Cuadriello por sus anotaciones a este respecto.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que significativa para los estudios de la iconografía de Juan Nepomuceno en Nueva España.

Pedro LÓPEZ CALDERÓN, 1723. *San Juan Nepomuceno*. Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas.
Detalles de su exhibición en sala y cartela informativa.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



San Juan Nepomuceno. **h. 1731.**

Templo de San José de Avino, Pánuco del Colorado. Durango.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pedro López Calderón volvió a repetir el retrato de san Juan Nepomuceno unos años más adelante, en un proyecto bastante distinto, que comparte con el de 1723 un esquema compositivo parecido, en el que el santo aparece de pie, sosteniendo el crucifijo y la palma como atributos, hacia el centro de una composición que ahora protagoniza en solitario.

A través del análisis del lienzo conservado en el Museo de Guadalupe, en Zacatecas, hemos podido conocer al detalle todo el lenguaje empleado y el mensaje vehiculado en torno a la imagen de este santo tardomedieval. Derivamos a su lectura para no repetir las extensas páginas que requeriría una nueva aproximación completa a este mártir confesor, resumiendo en breves líneas únicamente los aspectos fundamentales y que conciernen al presente lienzo. Uno de ellos sería la popularidad de esta iconografía en el virreinato novohispano a partir de la beatificación y canonización del Nepomuceno en la segunda década del siglo XVIII (1721 y 1729 respectivamente). Durante el resto de la centuria, su culto y devoción se multiplicaron pródigamente, lo mismo que -en consecuencia- ocurrió con sus imágenes. Así, el que llegó a ser patrón de muchas de las principales corporaciones y cabildos de la Nueva España dieciochesca, fue también la tercera imagen sacra más reproducida en dicho contexto, sólo después de la Virgen de Guadalupe y san José (Cuadriello, 2011: 145 y 167). Con ello, no es de extrañar que López Calderón repita su efigie en esta ocasión al menos, habiéndosele atribuido también otro Nepomuceno en el templo consagrado a su culto en Aguascalientes, si bien esta imagen se ha terminado por interpretar como la de un Felipe Neri (ver el capítulo correspondiente).

En esta ocasión, Pedro López Calderón presenta el protector del secreto sacramental y de la honra personal con sus atributos más básicos. Prescinde así de las escenas secundarias que en 1723 nos acercaban a la leyenda del confesor de la reina arrojado al río Moldava. Tampoco aparecen los atributos que le son más específicos: las estrellas -habitualmente en un nimbo de cinco-, que recuerdan las luminarias que glorificaron su cadáver sobre las aguas del río; y la lengua, hallada supuestamente incorrupta entre sus restos mortales conservados en la catedral de Praga, cuando estos fueron analizados en 1719 dentro del proceso sancionador de su canonización. El lienzo presenta, no obstante, algunos de los atributos que le son más constantes pero no exclusivos. En primer lugar, la palma: símbolo triunfal común a los mártires, que este sostiene con su mano derecha y en vertical, apoyando su extremo sobre el suelo a modo de un bastón. Con ello, nos permite apreciar toda su longitud, equiparable a la altura del santo, e imprime una caída a sus

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

hojas que destaca en su verismo. En segundo lugar apreciamos un crucifijo, que el santo alza con su mano izquierda y sostiene ante sí, fijando en él su mirada. Muestra en ello la firmeza de su fe y su amor a Cristo, que le hicieron capaz de soportar sin vencimiento las torturas con que el cruel rey Wenceslao quería hacerle romper el secreto de confesión para con su esposa. Ambos atributos le fueron fijados en 1681 por la escultura que Matías Rauchmüller realiza para el Puente Carlos de Praga -desde el que fue arrojado-, la cual fijó el prototipo de su imagen devocional (Carmona, 2015: 262-263).

Pedro LÓPEZ CALDERÓN, h. 1731. *San Juan Nepomuceno* (detalles). Templo de San José de Avino. Durango.

Fijémonos también en sus ropas de canónigo. Destaca la sobrepelliz de suave tela blanca, que se pliega con llamativo dinamismo entre las piernas del santo y sobre su sotana negra. Es algo más corta que el roquete que presenta el Nepomuceno del Museo de Guadalupe, y además carece de su filo de encajes. Blancas son también las mangas, que asoman en sus extremos bajo la esclavina negra que cubre los hombros del canónigo. En esta ocasión, López Calderón prescinde de la capa larga sobrepuesta a la misma en el lienzo de 1723. También de la muceta con forro de armiños, más propia de la fría Bohemia que de los usos novohispanos. Por su parte, el rostro con que el mártir es pintado responde en todo a lo tipificado: "un hombre joven, con bigote, barbado y de expresión amable, dulce y serena, cuya melena y barba son a menudo cortas, onduladas y de color rubio oscuro o castaño" (Sigüenza, 2012: 301). Todo ello resuelto en unas facciones que son muy comunes en la producción de este autor.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pedro LÓPEZ CALDERÓN, h. 1731. *San Juan Nepomuceno* (detalle). Templo de San José de Avino. Durango.

Por si todo ello resultara insuficiente para reconocer al retratado, una inscripción nos lo identifica sobre su aureola de santidad. En ella, podemos leer con claridad el grueso del nombre, aunque algunas de sus letras están parcialmente borradas por desprendimientos o repintes de la capa pictórica. Estos afectan a otras partes del lienzo; particularmente en su perímetro, como viene a ser frecuente. Y sumando esto al oscurecimiento general de los barnices, cabría advertir lo conveniente de una restauración profesional. Tras esta, quizá sea posible apreciar mejor el fondo de la escena: un paisaje exterior cuyos detalles difícilmente distinguimos en las condiciones actuales de conservación. Del lado derecho y a la altura de las caderas del santo quedaría la línea del horizonte. Bajo esta, el reflejo de una masa de agua actúa como probable referencia al río Moldava, aunque no llegamos a distinguir ningún puente sobre él. Una franja de sombras sirve de transición entre este paisaje natural y el suelo de losas de barro sobre el que se yergue el santo, parcialmente volteado hacia el lado izquierdo.

Sobre este suelo -repetido en muchas creaciones del autor- encontramos del lado izquierdo un bufete, cubierto por un paño rojo de buena ejecución, y sobre el que apoya un libro abierto. Notable parecido mantienen estos elementos con los que aparecen en el *San Felipe Neri* de Aguascalientes, o en el *San Antonio de Padua* del templo capitalino de Regina. La repetición del elemento librario en todos ellos poco ha de extrañar, tratándose de un atributo bastante genérico. En este caso particular, bien pudiera referir a los estudios doctorales en derecho realizados por el canónigo.

Por su parte, en el ángulo inferior derecho -y nuevamente sobre el suelo- encontramos la firma del pintor. Llama la atención que recurra en este caso a una versión reducida de la misma, mientras que en el otro lienzo de su autoría conservado en el mismo templo y junto a él -un san Nicolás (ver su respectivo análisis)- el artista opta por su nombre completo seguido del colofón que indica su factura en la Ciudad de México y la fecha de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la misma: *Pedro Lopez Calderón fac*t*. Mexico año de 1731.* El dato podría hacernos dudar sobre si este retrato nepomuciano fue pintado también para esa fecha. No habiendo nada que lo confirme tampoco hay razones más sólidas para negarlo, pues fue una práctica habitual en López Calderón alternar firmas más o menos completas, pero siempre con la misma grafía, del modo en que aquí pudo ocurrir. Sería lógico, además, que ambos lienzos pertenecieran a un mismo encargo, particularmente si atendemos a la propia historia del templo en que se encuentran y a las peculiaridades de su acervo.

Del Real de Minas de Avino, sabemos que fue descubierto por el capitán Francisco de Ibarra en 1554. Hasta 1630 se explotó su mineral, que se hallaba en la "Veta Grande": un tajo superficial considerado entre las mayores minas de plata a cielo abierto del mundo[44]. Quedó abandonado tiempo después tras decaer la extracción, pero hacia 1730 fue explotado de nuevo por el vasco José de Echaez, por quien tomó el nombre de Real de San José del Avinito. Más adelante fue trabajado por los también peninsulares Esteban de Erauzo y José del Campo Soberón y Larrea, su yerno, cuyo enriquecimiento gracias a esta actividad le permitió obtener el título del Conde de Valle de Súchil[45].

De 1731 data precisamente el *San Nicolás de Mira* de Pedro López Calderón que se ubica en este templo, mientras que el *San Juan Nepomuceno* que le acompaña y nos ocupa no está fechado, según se ha visto. En todo caso se deduce que ambos lienzos debieron llegar a esta remota localidad del Camino Real Tierra Adentro, con toda probabilidad, inmediatamente después de la reactivación de sus minas y de la mano de alguno de sus explotadores españoles. Estos debieron traer consigo o bien encargar directamente a la capital virreinal un buen número de lienzos para enriquecer el ajuar del templo en muestra de agradecimiento a Dios por propiciarles fortuna, como fue práctica repetida en otros asentamientos mineros novohispanos. El actual templo de San José fue levantado algo después, en 1759, por Esteban de Erauzo[46]. Inmediatamente se dotó de un importante patrimonio mueble en el que se incluirían estos lienzos preexistentes, según se advierte

[44] GUERRERO ROMERO, Javier, "Un patrimonio desconocido". En: https://www.elsiglodedurango.com.mx/noticia/10550.un-patrimonio-desconocido.html (Fecha de consulta: 26/12/2018)
[45] INSTITUTO DE CULTURA DEL ESTADO DE DURANGO, "Real de minas de San José de Avino". https://www.caminorealdetierraadentrodgo.com/real-de-minas-de-san-jose-de-avino (Fecha de consulta: 26/12/2018)
[46] Ibídem.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en la crónica de la visita pastoral del obispo Pedro Tamarón a la capilla recién edificada, quien la encontró "muy buena y nueva, pintada toda y adornada de lienzos finos de uno y otro lado, con su colateral en el medio muy pulido y tallado, todo dorado, dedicado a San José"[47].

Templo de San José. 1759. Real de minas de San José de Avino. Pánuco del Coronado, Durango.

Fiel a tal descripción parece haberse mantenido hasta la fecha actual, conservándose por fortuna su destacado conjunto patrimonial, que fue nuevamente referido por otro cronista (de la ciudad de Durango): Javier Guerrero Romero, en fechas recientes[48]. A su artículo de prensa debemos el conocimiento y difusión de estos cuadros de López Calderón, pues a partir de esta cita los han conocido y vuelto a referir otros autores (Hernández, 2011: 342; Barba, Campos, Castañeda y García, 2012b: 4-5) (). Junto a ellos, destacan también otros lienzos de Antonio de Torres, volviendo a encontrar aquí un nuevo vínculo entre dos artistas coetáneos que -desde la capital- están satisfaciendo este tipo de encargos hacia el norte del virreinato.

Visto todo ello, cabe detenernos para concluir en un aspecto quizá casual pero no por ello menos significativo para este lienzo de López Calderón y el que le acompaña: los dos santos que representan fueron invocados como patronos de los abogados. San Nicolás de Bari, por las continuas defensas a personas inocentes que relata su leyenda; algunas de las cuales hemos conocido al abordar su iconografía (Carmona, 2015: 342). San Juan Nepomuceno, por su parte, debido a su formación como doctor en ambos derechos -civil y canónico- por la Universidad de Padua (además de otros estudios en filosofía y teología). Este grado académico sirvió para que muchos de sus hagiógrafos le consideraran el mejor jurista de la época, añadiendo que su presencia fue requerida por las audiencias secular y eclesiástica de Praga en diversas ocasiones para resolver casos

[47] Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango (AHAD), Libro 35, *Libro I de la visita pastoral del obispo Pedro Tamarón*, 1759-1760.
[48] GUERRERO ROMERO, Javier, "Un patrimonio desconocido". En: https://www.elsiglodedurango.com.mx/noticia/10550.un-patrimonio-desconocido.html (Fecha de consulta: 26/12/2018)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

complicados. Por ello, y por su valía en la defensa de la honra personal, fue asumido como patrón por distintas agrupaciones de juristas en España (Sigüenza, 2012: 268). Y lo mismo ocurre en Nueva España, según lo aportado sobre la congregación y cofradía que reunió a abogados y oidores de la Real Audiencia en la iglesia mexicana del Espíritu Santo. Los detalles sobre el caso, aportados en el análisis del lienzo de Zacatecas, nos han permitido relacionar dicha obra con esta institución. Por ello, no ha de resultar extraño que justamente sean las de estos dos santos "abogados" las pocas imágenes repetidas por un autor que -por lo general- no tiende a hacerlo. A la espera de que futuros estudios puedan confirmar algún indicio firme sobre el contacto de Pedro López Calderón con estas agrupaciones jurídicas, señalamos el caso que nos ocupa como ejemplo que vuelve a constatar, al menos, su frecuente trabajo para clientes españoles. Y al margen de quien fuera el comprador de los lienzos, valga recordar la popularidad de ambos santos representados dentro en la sociedad virreinal como un segundo indicio, seguro y probable, de lo que pudo haber llevado a la repetición de estos tipos iconográficos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

***Pedro López Calderón. San Ciriaco y santa Paula, patronos de Málaga.* 1716.**

Iglesia de Guadalupe. San Cristóbal de las Casas, Chiapas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

San Ciriaco y santa Paula fueron mártires cristianos de época romana, conocidos particularmente por su patronato sobre la ciudad española de Málaga, donde habitualmente se les tiene por nacidos y/o por fallecidos a causa de su condición cristiana. Como tal nos los presenta visual y textualmente Pedro López Calderón en el lienzo que analizamos y la cartela que el mismo recoge. Solo a partir de la lectura de esta inscripción -que a continuación se trascribe- podremos reconocer e interpretar adecuadamente los distintos elementos representados en esta excepcional obra, por lo que la tomaremos como base para nuestro análisis.

"S. Cyriaco, /
y S^{ta}. Paula Virg^{n}. /
Martires naturales, /
y Patronos de la nobili- /
ss^{a}. Ciu^{d}. de Malaga, en /
la Andalucia. /
Muralla dela dha Ciu^{d}._____1. /
Puête del rio d Alguamedina. 2. /
Ygl^{a}. de S^{to}. Domingo._____3. /
Huerta delas tres cruz^{s}. 4. /
Barrio d los Percheles ___5. /
Hermita delos S^{tos}. Mar-/
tir^{s}. y sitio endonde /
murieron __6."

Pedro LÓPEZ CALDERÓN, 1716. *San Ciriaco y santa Paula* (detalle). Templo de Guadalupe, San Cristóbal de las Casas.

La primera referencia viene a ser, pues, a los propios mártires Ciriaco y Paula, a los que se dedica el lienzo. Presentarlos resulta complejo, puesto que su vida e historia -conocidas fundamentalmente a través de la tradición malagueña- presentan un gran número de variaciones como es propio de un relato popular y carente de fuentes históricas que lo sostengan con certezas. Pero Pedro López Calderón parece sumarse a la versión que ya en su época -y hoy en día- resulta mayoritaria, la cual los tiene por dos jóvenes cristianos nacidos y muertos en la Málaga romana por causa de su fe. Su origen es incierto y muy discutido, especialmente por estudiosos del siglo XIX que, retomando algunos textos medievales, los tienen por oriundos de Cartago Nova (actual Cartagena española) o de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

alguna ciudad del norte romanizado de África, llegando incluso a negárseles vínculo alguno con Málaga. Pero en el siglo XVIII no existía ningún debate a este respecto, asimilándolos sin mediación de dudas a la ciudad andaluza de la que son patronos, como hace el pintor.

Ambos "Martiricos" -apelativo popular alusivo a su juventud- serían hermanos según muchas versiones, o bien compañeros de predicación. Pero nunca pareja, siendo Paula Virgen, como aquí también se expresa. Vivieron su fe en el ámbito de una primitiva comunidad cristiana malagueña, probablemente la organizada en torno a San Patricio, primer obispo de Málaga (González, 2015b: 57). Por tanto, su vida discurrió hacia finales del siglo III y principios del siglo IV, siendo martirizados en el contexto de la cruenta persecución de Diocleciano, aunque algunos autores los sitúen en el siglo I, discípulos de San Torcuato y muertos por Nerón (Morejón, 1999/1676: 145-146). En cualquier caso, cuando se publicara el edicto persecutorio los dos jóvenes se presentaron ante el magistrado, confesando su fe y negándose a adorar a los dioses de Roma. Este los mandó atormentar para hacerles cambiar de pensamiento, pero ambos resistieron con entereza los duros castigos. Entonces fueron condenados a morir apedreados, atados a unos árboles o palmeras, junto al cauce del río de la ciudad. Ciriaco y Paula acogieron su muerte con la dignidad y confianza de quienes conocen la gloria de su fidelidad en el martirio. Una vez abatidos, el pueblo quiso quemar sus cuerpos, pero una repentina lluvia providencial los dispersó y estos quedaron abandonados a la intemperie. Esa misma noche y a escondidas, algún cristiano les dio sepultura en un lugar cercano pero desconocido, no habiéndose localizado sus restos desde entonces (Palomo, 2015: 36-37).

Esta es la tradición que, con más o menos exactitud, debió llegarle al pintor de este lienzo, según lo que vemos representado en el mismo. Un reciente volumen monográfico dedicado a San Ciriaco y Santa Paula ha abordado en profundidad el estudio histórico de ambos personajes, su culto y su iconografía desde distintas perspectivas (Reder, 2015). Tomándolo como base, comenzamos por acercarnos a las primeras fuentes que dieron a conocer a estos controvertidos personajes, constatando en primer lugar la ausencia de documentos de época cercana a la suya que les hagan referencia, aunque se supone que debieron existir incluso las actas de su martirio (Palomo, 2015: 36). Por ello el primer grupo de fuentes documentales que podemos considerar serán los martirologios y calendarios que, desde la época medieval, les comienzan a hacer mención (González,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2015b: 59). Estos libros de carácter compilatorio, ampliamente difundidos en los distintos territorios de la iglesia católica, presentan un contenido muy básico. Y en el caso de Ciriaco y Paula habitualmente se limitan a recoger la fecha de su onomástica -el 18 de junio- y que murieron lapidados por los romanos a causa de su fe. Sobre el lugar de su muerte, se apuntan distintas versiones según lo ya señalado. Así, el *Calendario de Recemundo*, del siglo X, los da por cartagineses (Repetto, 2001: 377), mientras que un martirologio del monasterio de San Pedro de Cardeña, del 919 d.C. -hoy en el Museo Británico-, los tiene por caídos en la africana Tremeta (Repetto, 2001: 377). Pero con ello, no deja de ser Málaga el escenario más frecuentemente citado. De este modo, el *Martirologio de Usuardo* (compilación de un monje benedictino francés en el siglo IX, fundamental por su aportación al conocimiento de los primeros santos y mártires hispanos antes de la invasión musulmana), que quizá sea la más antigua y relevante de estas fuentes, indica: "En España, en la ciudad de Málaga, murieron en este día los señores mártires Ciriaco y Paula, virgen, los cuales de haber padecido muchos tormentos fueron apedreados y dieron sus almas cielo entre las mismas piedras" (Usuardo, 1583: 85; Palomo, 2015: 38-40).

A esta vinculación geográfica se suma el peso de la propia tradición y devoción malagueña, pues san Ciriaco y santa Paula sólo recibían culto en dicho municipio y no ostentan más patronazgo que el de esta ciudad, que a su vez es el único lugar donde cuentan con una tradición iconográfica propia. En algunas de estas fuentes, así como en otros escritos, Ciriaco aparece referido también como Siriaco, hecho que -interpretado como "natural de Siria"- ha reforzado teorías que le otorgan un origen africano u oriental (Guede, 1988: 14). Pero tanto esta etimología como la que lo tiene por romanización del griego *Kyriacos* -"servidor del Señor"-, podrían haberse dado en la Malaca del momento: municipio romano (*Municipium Flavium Malacitanum*) pero de fundación fenicia y documentada actividad comercial con el mediterráneo oriental.

En cualquier caso, y pese a sus limitaciones, debemos en buena medida a estos martirologios la preservación de la memoria de estos santos mártires. Pues si su culto y recuerdo sí permaneció entre primeras comunidades cristianas, más tarde desapareció por completo durante los años de dominación musulmana de la Península Ibérica. Esta etapa, en el caso de Málaga, se prolongó desde la primera mitad del siglo VIII hasta el 13 de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

agosto de 1487, cuando los Reyes Católicos conquistaron la *Malaqa* nazarí en su avance hacia la ciudad de Granada, finalmente tomada en 1492.

Será precisamente es dentro del ambiente político, cultural y religioso de esta campaña militar conocida como "Reconquista" donde se enmarca la recuperación del culto a san Ciriaco y santa Paula. Según relató el cronista Lorenzo de Padilla (Padilla, 1538: fo. XXI), los Reyes Católicos tuvieron conocimiento de la existencia de estos santos mártires oriundos de Málaga poco después de conquistarla. Fue por medio del Papa Inocencio VIII, quien les informara a este respecto tras recibir la embajada de los reyes hispanos comunicándole la toma del enclave junto al ofrecimiento simbólico de 100 moros allí apresados. El pontífice habría extraído dicha información de algún martirologio conservado en el Vaticano, muy probablemente el ya citado de Usuardo. Los Reyes Católicos, al recibir la noticia, los nombraron de inmediato patronos de la ciudad cuya recuperación para el cristianismo habrían favorecido con su intercesión. San Ciriaco y Santa Paula se convirtieron así en los más antiguos ostentadores de este patrocinio, al que más tarde se sumarían el Santísimo Cristo de la Salud (1649) y la Virgen de la Victoria (1867). Como tales patronos se les presenta en el lienzo de Pedro López Calderón, según cita la inscripción y plantea la imagen pintada.

Los mismos monarcas, además, vinculándolos de nuevo con la protección de la ciudad, les situaron también en las armas heráldicas que le concedieron en 1494 de la forma que sigue:

> "Don Fernando y Doña Isabel […] acatando de cómo la dicha ciudad de Málaga por gracia de Dios fue ganada por conquista, […] le damos por armas la forma de la misma ciudad y fortaleza de Gibralfaro con el corral de los cautivos en un campo colorado. Por reverencia de los bienaventurados mártires san Ciriaco y santa Paula, que en la dicha ciudad fueron martirizados, mandamos poner su imagen de cada uno de ellos en par de las torres de Gibralfaro.[…]" (García, 1789: 220-221).

También consagrarían a su culto una de las cuatro parroquias con las que se dotó a la urbe tras su conquista, ya en 1488. Desde entonces, el de los Mártires es uno de los templos con mayor relevancia social, histórica y artística de la ciudad y uno de los enclaves

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

destacados en el culto a Ciriaco y Paula, sede de su cofradía y custodia de una de sus efigies más veneradas, que presiden desde su propio camarín la actual construcción barroca (Rodríguez, 2015a: 91-113). No obstante, el templo que siempre albergó y aun conserva las más numerosas y destacadas representaciones de estos santos fue la catedral malagueña (Romero, 2016: 134-139). Este hecho refleja una realidad esencial para entender la difusión del culto local a san Ciriaco y santa Paula, que es su apoyo y promoción por parte del cabildo catedralicio y del gobierno civil de la ciudad, prácticamente constantes durante la Edad Moderna. Su conocimiento y devoción fueron impulsados por parte de estos organismos de poder con una finalidad de evidentes connotaciones de legitimación religiosa y política propias de su contexto histórico: resaltar el pasado cristiano de la ciudad, reinstaurado tras casi ocho siglos de dominio musulmán. Así, desde 1507, las autoridades municipales se encargaron de organizar populares fiestas cada 18 de junio, sumándosele décadas después su apoyo el cabildo eclesiástico. El evento principal era una solemne procesión que discurría entre el ayuntamiento, la catedral y la parroquia de la que eran titulares. En ellas se sacaron en andas, desde 1604, unas magníficas esculturas en plata armada sobre madera, encargo municipal al platero local Juan Bautista Barba, que se perdieron durante la invasión de las tropas napoleónicas hacia 1810 (Palomo, 2015: 25-55).

Parroquia de los Santos Mártires. Málaga (vista de la nave central hacia el presbiterio).

Catedral de la Encarnación. Málaga (fachada principal).

Desde mediados del siglo XVI el culto y devoción a los santos patronos estaba ya, pues, bien asentado y difundido entre las clases populares de la ciudad, gozando de bastante aceptación social durante toda la Edad Moderna. Pero fueron el siglo XVII y las primeras décadas del XVIII sus momentos de mayor esplendor, coincidiendo además con el fomento de la devoción a los santos y mártires promovido por la Iglesia contrarreformista. De ahí que el mayor número de reproducciones que conservemos de los mártires

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

malacitanos sean obras de este ámbito temporal, como el propio lienzo de Pedro López Calderón.

Las representaciones de san Ciriaco y santa Paula eran hasta la fecha, por su reducido culto local, un fenómeno casi exclusivamente malagueño. De ahí lo absolutamente excepcional del hallazgo en México de este cuadro novohispano, como primer ejemplo de su difusión más allá del municipio del que son patronos y su provincia. E igualmente infrecuente resulta su representación por un artista extranjero fuera del ámbito malagueño. Únicamente existirían unas mínimas referencias previas ilustradas en algunos de los citados martirologios, pero son imágenes genéricas de un martirio por lapidación que en ningún caso hacen referencia a la tradición local como aquí es el caso. Quizá por ello, se trata de una representación de Ciriaco y Paula que, salvo en su cronología, se aleja bastante de las convenciones del arte malagueño.

Lo vemos ya atendiendo a su propio carácter material, dado que estos mártires fueron representados más frecuentemente en escultura que en pintura, especialmente durante los siglos XVII y XVIII. Aunque el patrimonio sacro malagueño ha sufrido numerosísimas pérdidas debidas a diferentes acontecimientos históricos de la Edad Contemporánea, lo conocido a través de fuentes históricas y lo conservado nos permite afirmar que las representaciones pictóricas de estos santos mártires son, por lo general, mucho más escasas y de menor calidad si las comparamos con las escultóricas. Así, únicamente podemos señalar las tablas que Francisco de Ledesma y Jacome de Lobeo pintaron para el *Retablo de Santa Bárbara* de la Catedral de Málaga en 1524 como ejemplos con una calidad equiparable a la obra que ahora descubrimos y analizamos (Pérez del Campo, 1985a: 77-84). En el mismo templo, otros dos lienzos anónimos fueron incorporados en 1637 como agradecimiento a su protección ante una epidemia sufrida, pero su calidad y estado de conservación son muy deficientes (Clavijo, 1973: 42-47).

En el campo escultórico, mientras tanto, encontramos creaciones de la talla de los altorrelieves de Pedro de Mena para la sillería del coro de la Catedral de Málaga, datados hacia 1660 (Romero, 2014: 92-100). O bien de los medallones marmóreos del portugués Clemente Annes (1730) para las portadas laterales de la fachada principal de dicho templo (Pérez del Campo, 1985b: 311), donde también se les esculpe sobre las cornisas del presbiterio en el siglo XVI (Pérez del Campo y Romero, 1986: 20) y en la Capilla de la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Encarnación, en este caso por Juan de Salazar en 1783 (Romero, 2016: 137-139 y 145). Junto a estas representaciones, destacan también otros cuatro grandes relieves anónimos ubicados en el crucero de la Parroquia de los Santos Mártires (1770-1777), donde también se encontraban una pareja de esculturas de bulto redondo presidiendo la Capilla Mayor desde el siglo XVII. Estas últimas, destruidas en 1931, se sustituyeron por las que Jerónimo Gómez tallara y policromara para el tabernáculo catedralicio entre 1677 y 1688 (Rodríguez, 2015b: 124-125). Además, sumaríamos las anteriormente citadas creaciones en plata y diversas manifestaciones en las artes decorativas y gráficas, así como otros relieves pétreos de corte más popular y menor relevancia distribuidos por el paisaje urbano malagueño (Rodríguez, 2015b: 134-136).

Pedro de MENA, Desde 1658.
Sillería del coro. Catedral de Málaga.
Detalle: relieves de san Ciriaco y santa Paula.

Juan de SALAZAR, h. 1783. *San Ciriaco y santa Paula.*
Capilla de la Encarnación. Catedral de Málaga.

Procesión de los Santos Mártires Ciriaco y Paula saliendo de su templo en Málaga
(esculturas de Jerónimo GÓMEZ. 1677-1688).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El número de representaciones es por tanto bastante limitado, especialmente en suporte lienzo, lo que acrecienta nuevamente el valor de este hallazgo. Uno de los motivos argumentados puede ser la importante merma en el patrimonio sacro malagueño derivada de los diferentes procesos de desamortización y de algunos acontecimientos bélicos de la historia contemporánea española, así como de eventos de dimensión local como los acaecidos en mayo de 1931. Pero no se tiene constancia de que existieran demasiadas obras de relevancia relacionadas con Ciriaco y Paula que pudieran haber llegado a desaparecer, salvo las anteriormente referidas. Con ello, asumimos que no hubo un excesivo apego popular al culto de estos santos patronos, más allá de las festividades de promoción oficial. En consecuencia, los encargos privados movidos por la devoción popular fueron algo bastante escaso. De ahí que el lienzo de Pedro López Calderón, que deducimos de promoción particular, destaque una vez más como un caso enormemente peculiar.

Una de las facetas más excepcionales del cuadro de Chiapas será la fórmula visual que aporta Pedro López Calderón para retratar a los santos y su martirio, alejándose de una tradición plástica malagueña bastante asentada pero que él probablemente desconociera. El dato más significativo es la representación triplicada de los mismos, contando en un mismo lienzo con su presentación triunfal -ya como santos y mártires- que ocupa el primer plano de la composición, más dos representaciones menores en segundo y tercer término con su lapidación y con su juicio previo. Vuelvo a señalar la observación del doctor Cuadriello acerca de este modelo narrativo visual, concebido como un esquema tri-episódico a base de pantallas, cuyo orígen podría situarse en los grabados de la obra del padre Jerónimo Nadal.

Comenzamos analizando la primera de ellas refiriendo a su carácter dual, ya que Ciriaco y Paula -él, a la izquierda y ella a la derecha- se representan en pie, como pareja y manteniendo unas características comunes. Ambos de corta edad, como dicta la tradición, pero ya adultos y vestidos con ropas contemporáneas a la pintura. Sus túnicas son azules y llevan sendos mantos rojos de martirio que caen por sus hombros para aportar, con sus pliegues, algo de dinamismo a unas figuras por lo demás bastante estáticas. Él adelanta uno de los pies, en los que lleva zapatos y unas sandalias del azul de su túnica, cortada a media pierna. El ocre de las mangas y el blanco del cuello aportan los últimos toques de color a una vestimenta de calidad pero sencilla. Ella, por su parte, presenta un ropaje más

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

rico, adornando con ribetes dorados el escote, el arranque de mangas, la cintura y los bajos de una túnica que se recoge con las manos. El gesto nos deja ver nuevas capas de la misma tela rosada de sus anchas mangas, bajo las que asoman pliegues traslúcidos de seda blanca. Su pelo se presenta descubierto, como mujer virgen, en un elaborado peinado. Y adorna con joyas su escote y orejas, retratándose como a la dama de clase alta que sería según algunas versiones de la leyenda que, además de hermanos, los tenía por nacidos de buena familia y parientes de importantes centuriones (Morejón, 1999/1676: 145).

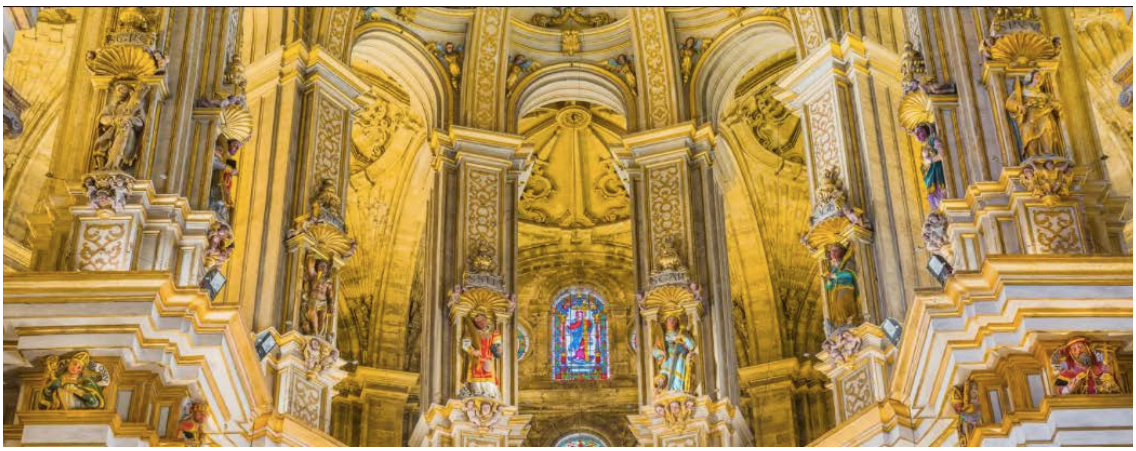
Respecto a su posición, los dos se presentan de pie y ligeramente volteados el uno hacia el otro, hacia el centro de la composición. Allí se encuentran las delgadas palmas, símbolo de su martirio, que sujetan en su mano izquierda él y ella en la derecha, donde vienen a caer sus respectivos mantos. Por su parte, el nimbo que confirma su santidad se dibuja sutilmente tras sus cabezas, también suavemente perfiladas hacia el centro. El santo mira impasible hacia el frente, mientras que la santa eleva sus ojos al cielo -hacia el Dios por el que sufrieron la muerte pero que también les ha dado la gloria-, aportando cierto toque de expresividad que, no obstante, dista mucho de lo propio de una representación barroca.

Pedro LÓPEZ CALDERÓN, 1716. *San Ciriaco y santa Paula* (detalles). Templo de Guadalupe, San Cristóbal de las Casas.

Hasta aquí, buena parte de lo expuesto corresponde, a grandes rasgos, con lo visto en otras representaciones de Ciriaco y Paula de esta época, como las esculturas que actualmente se custodian en la parroquia de los Mártires y que codifican la imagen más asimilada en el ideario colectivo. Pero falta uno de los elementos que probablemente les sea más distintivo y característico: el árbol al que continuamente suelen aparecer amarrados en el proceso de su flagelación. Aunque según algunas de las fuentes más antiguas se trató de una palmera (inexistentes en Málaga, incongruentemente, durante época romana), lo cierto es que en la gran mayoría de los casos vienen siendo retratados juntos a árboles de pequeño porte, o más bien sus troncos, prácticamente reducidos al

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

perfil de las figuras humanas que le preceden. En cualquier caso, este elemento de inclusión popular (los martirologios no lo citan, hablando solo de lapidación) ha tenido un gran éxito en la plástica malagueña, pues permitía a los artistas subrayar el tormento del martirio con sus ataduras y las forzadas poses que con ellas adquirían (Salamanca, 2016). Es el caso de los relieves de Pedro de Mena o de Clemente Annes en el coro y las portadas catedralicias de Málaga, que ambos aprovecharán para aumentar el dramatismo barroco de la escena.



Catedral de Málaga. Detalle de las esculturas en el segundo nivel del alzado de la Capilla Mayor. S. XVI.

Pedro López Calderón, ajeno por su parte a la tradición plástica local, resuelve la plasmación de tal martirio por otras vías. Resalta el instrumento de su lapidación: las piedras, que pasan a cargar y mostrar los propios santos, cuando habitualmente se disponen en el suelo en torno a sus figuras. Así, mientras Ciriaco agarra un canto redondeado en su mano derecha, Paula recoge su manto con ambas manos para albergar otros dos, de buen tamaño. Esta interpretación solo cuenta con un referente conocido: el relieve de santa Paula que desde el siglo XVI se eleva en el nivel superior de los pilares de la Capilla Mayor de la catedral malagueña. Pero muy difícilmente Pedro López Calderón o su informante pudieron haber llegado a conocer esta imagen, poco conocida incluso hoy en día por su difícil visualización.

Alrededor de sus figuras, en el lienzo, no se localizan más piedras, pues en este primer término no se está representando su martirio ni el escenario de su lapidación. Se está representando a Ciriaco y Paula como santos, mártires y patronos de la ciudad de Málaga, como los introduce la inscripción. Así, Pedro López Calderón, alejándose del dramatismo propio de otras representaciones materiales barrocas que resaltan el momento de su

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ejecución, relega esta escena a un segundo plano, destacando la idea de la santidad y del patronato malacitano, que precisamente son el logro y triunfo de su entrega.

Resulta paradójico que una de las creaciones plásticas que hasta la fecha mejor ha plasmado a unos personajes tan locales y a los elementos que los definen -su martirio y su patronato- haya sido producida fuera de Málaga y de la España peninsular, obra de un pintor novohispano y completamente ajeno a su tradición iconográfica. Esto último se puede afirmar tras descartar, casi con toda seguridad, la existencia de algún grabado que pudiera haber tenido el pintor como referencia, siendo esta una frecuente vía de migración iconográfica en el Atlántico. Las representaciones gráficas que se conocen de Ciriaco y Paula anteriores a 1716 son muy escasas y frecuentemente sencillas, no respondiendo nunca a la propuesta que analizamos en este lienzo. El grabado anónimo con el *Escudo de la ciudad de Málaga con San Ciriaco y Santa Paula* que incorpora la portada del libro del padre Martín de Roa, impreso en 1622, es muestra de ello y la única referencia que datamos con certeza como anterior al lienzo (ROA, 1960/1662).

MALAGA
SV FVNDACION, SV
ANTIGVEDAD ECLESIAS-
TICA, I SEGLAR.
SVS SANCTOS CIRIACO, I PAVLA
Martires: S. Luis Obiſpo, ſus Patronos.
POR EL PADRE MARTIN DE ROA,
DE LA COMPAÑIA DE IESVS.
CON PRIVILEGIO.
En Malaga, por IVAN RENE,
Año, M DC XXII.

Martín de ROA, 1662, *Málaga, su fundación, su antigüedad* […] (portada).

"Aleluya" *Sancti Ciriace et Paula*.
Reedición de José María DE LA CERDA. 1805.

Del siglo XVIII es un "Aleluya" con la imagen de los santos, producido por la Catedral de Málaga, que posee un importante grado de parecido con el cuadro novohispano en cuanto a su esquema compositivo. La estampa fue encargada junto con otras de su tipo al grabador Juan Antonio Salvador Carmona, quien las produjo junto a su hermano Manuel en 1772, retallándolas posteriormente otros autores (Camacho, 1993; Camacho, 2007;

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Castellón, 2013: 87, 152 y 153). Considerando estas fechas, asumimos que Pedro López Calderón se adelanta a este tipo iconográfico malagueño más de 56 años y desde México. Además, lo hace aportando referencias específicas a determinado enclaves malagueños que no encontramos en este grabado ni en ninguna otra representación histórica de estos Santos Mártires, constituyendo un caso del todo original.

Al presentar a los santos textual y gráficamente como patronos de la ciudad, el encabezado del texto inscrito en la cartela presenta otros detalles de relevancia, que podemos advertir recordando cita: "San Ciriaco y Santa Paula Virgen, Mártires naturales y Patronos de la Nobilísima ciudad de Málaga, en la Andalucía.". La referencia a la "Nobilísima" ciudad de Málaga responde al título de "Muy noble" que le fue concedido ya en 1492 y que aun hoy se suma a otros en su lema (Sedeño, 2000). La alusión a la región de España de la que forma parte queda justificada por la posibilidad de que su ubicación no fuese conocida entre el público novohispano que contemplara la pieza. Y, además, evita posibles confusiones con cualquiera de las dieciocho otras localidades menores que llevan el nombre de esta ciudad por distintas regiones del mundo, incluyendo varias en territorios estadounidenses anteriormente novohispanos, y una aún en el estado mexicano de Durango[49].

Atendiendo a la representación plástica de la ciudad, observamos cómo esta se sitúa en el plano más lejano de la composición, rodeada de una muralla y junto al cauce del río, que cruza trasversalmente el paisaje que divisamos. Con este recurso, el pintor separa dos escenas secundarias que ilustran dos momentos relevantes del martirio de los santos, que acontecen simultáneamente en sendos márgenes del río. De tal modo que podemos identificar tres grandes franjas horizontales de parecido tamaño como esquema rector de toda la composición: la superior con la vista de la ciudad y el juicio; la intermedia con la lapidación, del lado derecho, junto a una serie de edificios y enclaves propios de este paisaje periurbano, a los que identifica la leyenda; y el primer plano con los santos y la cartela que presenta y explica el conjunto.

[49]GÓMEZ, Pedro Luis, "21 Málagas por el mundo", En: http://www.diariosur.es/v/20121007/malaga/malagas-mundo-20121007.html (Fecha de consulta: 11-diciembre-2017)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La composición es por tanto sencilla y emplea recursos habituales de la plástica de su época. En este caso, destaca particularmente la inverosímil coexistencia en un mismo espacio y tiempo -aunque secuenciados en distintos planos- de unos mismos personajes que se repiten por triplicado. Un recurso evidentemente narrativo con el que se trata de transmitir al fiel los momentos más importantes del relato hagiográfico representado, y que empezamos a descubrir como habitual en la obra de Pedro López Calderón. Así, se emplea de manera similar en obras que ejecuta posteriormente, como la *Santa María Egipciaca* de 1721 (colección particular) o el *San Juan Nepomuceno* de 1723 custodiado en el Museo de Guadalupe en Zacatecas, en el que repite además la inclusión de cartelas.

Pero lo verdaderamente esencial y misterioso en esta parte del lienzo no se encuentra tanto en cómo se representan sus distintos elementos, sino qué elementos -edificios, huertos y poblados- son los representados. Especialmente si tenemos en cuenta que Pedro López Calderón, aunque no pudo conocerlos de primera mano ni reproducirlos por tanto de manera certera, parece querer asegurarse de su correcta identificación recurriendo a su referenciación numerada. El marcado carácter didáctico de este recurso se justifica plenamente si consideramos que el lienzo fue concebido en un contexto en el que los personajes y escenarios representados serían generalmente desconocidos. En algunos casos, la inclusión de determinados elementos es lógica y deriva de su vínculo con la vida y muerte de los santos, pero en otros sus motivos resultan menos evidentes, como expondremos a continuación. Iniciamos así un recorrido detallado por cada una de las citadas referencias, siguiendo la numeración que les atribuye la cartela, pero alterando el orden de su aparición a fin de alcanzar una mayor coherencia con el relato hagiográfico, inexplicablemente confuso en la secuencia original por la inclusión de elementos poco justificados, según veremos.

- 1. “Muralla de la dicha ciudad”

La primera referencia numerada que recoge la cartela es a la muralla de la ciudad. No es un elemento especialmente relevante en la leyenda de Ciriaco y Paula, salvo por el hecho de que su lapidación

Pedro LÓPEZ CALDERÓN, 1716. *San Ciriaco y santa Paula* (detalle). Templo de Guadalupe, San Cristóbal de las Casas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

suela ubicarse fuera de su recinto. La ciudad de Málaga, por su carácter costero, contó de una importante dotación defensiva que se remonta a las primeras murallas fenicias, que se ampliaron notablemente en época romana y definitivamente durante los siglos de dominio musulmán. Su trazado definitivo fue de perfil almendrado, circunvalando la ciudad, y a lo largo del mismo se sucedían distintas torres, aspecto que dista mucho de la muralla cuadrada y de lienzos corridos que recrea López Calderón (Íniguez, Rambla y Mayorga, 2003).

La Málaga aquí representada vendría a responder a aquello que un pintor novohispano entendería como imagen genérica de una pequeña ciudad europea. Como tal, está dotada de muralla -elemento menos frecuente en los virreinatos españoles de América, salvo en el Caribe y otras excepciones-, y presenta un paisaje caracterizado por las numerosas y escarpadas agujas y pináculos que culminan sus construcciones. Pero Málaga, como ciudad mediterránea y musulmana hasta finales del siglo XV, carecía de este tipo de elementos más propios del mundo medieval y de climas fríos. La Málaga moderna fue una ciudad principalmente conventual, con un horizonte poblado de campanarios y espadañas, pero alejado del aquí representado (Rodríguez, 2000). Además, en su representación se omite el elemento más característico e hito fundamental de su paisaje urbano, presente en sus armas y en cualquiera de las representaciones que a lo largo de los siglos hayan querido retratar la ciudad: el monte Gibralfaro con las dos fortalezas que lo coronan. Deducimos así que Pedro López Calderón no quiere retratar fielmente la ciudad, sino únicamente referirla como escenario de la historia de Ciriaco y Paula, y -en este caso concreto- de su procesamiento judicial. Además, el conjunto es cronológicamente inverosímil, pues recrea unos acontecimientos ocurridos en la antigüedad romana en una ciudad, ante unos edificios y con unos personajes caracterizados por rasgos propios de la Edad Moderna. No se sabe con certeza dónde se produjo el juicio a estos mártires, pero entendemos que ante un tribunal romano que habitualmente se localizaría en el centro de la ciudad. No obstante, aquí la escena se ubica a las afueras de la muralla y junto a la puerta de acceso, entendiendo que únicamente para permitirnos su mejor visualización.

Un juicio romano por las causas y en los tiempos del de Ciriaco y Paula, constaría, tras la correspondiente detención y encarcelamiento, de varios interrogatorios ante un magistrado o gobernador, como aquí vemos representado. En esta escena, las figuras de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sus protagonistas son fácilmente identificables al aparecer vestidas al igual que en el primer plano, ocurriendo lo mismo en la lapidación. Se presentan de pie y custodiados por sendos soldados dotados de casco y coraza, que les agarran los hombros desde sus espaldas. Pero la escena carece de violencia y los santos hacen ademanes de dialogar con el magistrado, que les interpela alzando la mano desde el estrado sobre el que preside el juicio o interrogatorio. Esta estructura consta de una plataforma levemente elevada sobre un par de escalones y a su vez se cubre con dosel y cortinajes; todo en vistoso e intenso color rojo. El nombre de este magistrado fue Silvano, según la tradición que Francisco Javier Simonet difundiera con gran arraigo en Málaga hacia 1865, y que parte de su estudio del llamado *Himnario de Toledo*, publicado en 1775 por el arzobispo Francisco Antonio Lorenzana (Simonet, 1865: 26-27). Pero otras versiones de la leyenda -igualmente carentes de fundamentos históricos- lo llaman Aloso, como hace el jesuita malagueño Pedro Morejón, que también se aparta de la versión mayoritaria al fechar los hechos en el año 58 d.C. y enmarcarlos en la persecución de Nerón (Morejón, 1999/h.1676: 145-156).

En el momento del juicio que aquí vemos representado, se requeriría a los cristianos que renuncien a su fe y adorasen a los ídolos romanos, pudiendo ser absueltos si acataban esta orden (*misericordia crudelior*). Con frecuencia se recurría a diferentes métodos de tortura para propiciar tal resultado si en primera instancia se resistían a hacerlo, y sólo si tras ello persistía su obstinación, se les dictaría y ejecutaría sentencia de muerte. Así hubo de suceder con Ciriaco y Paula, que según algunas versiones históricas sufrieron diversos tormentos en su procesamiento, antes de su lapidación (Simonet, 1865: 26-27). Pero en ningún caso se especifica cuáles habrían sido, y carecemos también de representaciones artísticas que versionen tal episodio, igualmente omitido por López Calderón. No obstante, su pintura es la representación más antigua que conocemos del juicio a Ciriaco y Paula, siendo el primer artista que se embarca en la recreación de este poco atendido capítulo de su martirio. Hasta su descubrimiento, la primera representación del juicio que teníamos documentada era uno de los cuatros relieves anónimos dedicados al apresamiento de Ciriaco, apresamiento de Paula, su juicio conjunto y lapidación, que se ubicaron en el crucero de la Parroquia malagueña de los Santos Mártires entre 1770 y 1777, cuando esta se reconstruye en estilo barroco (Romero, 2016: 133).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-2. “Puente del río *Alguamedina*”

Con el número dos se identifica al puente del río Guadalmedina, que aparece referido como Alguamedina en una derivación poco común del original árabe *wál al-madína* “río de la ciudad”, pero que en época de Ciriaco y Paula se llamaba *Flavium Federatorum*. Este pequeño caudal recorre el lateral oeste de la ciudad de Málaga para desembocar en el mar junto a la misma, como se representa con acierto en el cuadro novohispano. Por su parte, la referencia al puente -pequeño y de madera, como los que entonces tuviera- no tiene aparente explicación ni conexión con estos mártires, al igual que ocurría en la anterior alusión a la muralla. Pero de nuevo, se puede tomar como una alusión al conjunto, es decir, a todo el río y su paraje, con los que sí existe una importante conexión.

Desde los primeros momentos de la difusión y forja de la leyenda popular en la Málaga reconquistada, se dedujo que la lapidación de sus patronos habría tenido lugar fuera de la ciudad y junto al cauce del Guadalmedina. Quizá, como dice Martín de Roa, por tenerse allí las piedras más a mano y en buen número para proceder al apedreamiento (Roa, 1960/1662: 60). La tradición también hace a sus cuerpos enterrados junto al cauce del río, un hecho posible que con el paso del tiempo y la ficción popular se ha ido complementando con diversas anécdotas de corte milagroso, especialmente en el siglo XIX. Para entonces, se solía comentar que la tormenta providencial desatada con la muerte de los santos provocó una de las devastadoras y frecuentes crecidas del río, que veneró y respetó el lugar donde estos habían recibido muerte y secreta sepultura, rizándose y replegándose las aguas a su paso. Mientras que a la mañana siguiente el pueblo pagano, no localizando resto alguno de sus cuerpos, los dio por arrastrados por la corriente y perdidos en el mar (Morejón, 1999/h.1676: 151-152; Vila, 1861: 110-111). Incluso se llegó a relatar que, durante las noches, desde la ciudad, se vislumbraban unas misteriosas luces en aquel lugar que señalarían la presencia de los restos de los santos, en un relato que vendría a conectar su leyenda con el hallazgo de los restos del apóstol Santiago en Compostela (Roa, 1960/1662: 66; Rodríguez, 2015b: 106-108).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pedro LÓPEZ CALDERÓN, 1716.
San Ciriaco y santa Paula (detalle).
Templo de Guadalupe,
San Cristóbal de las Casas.

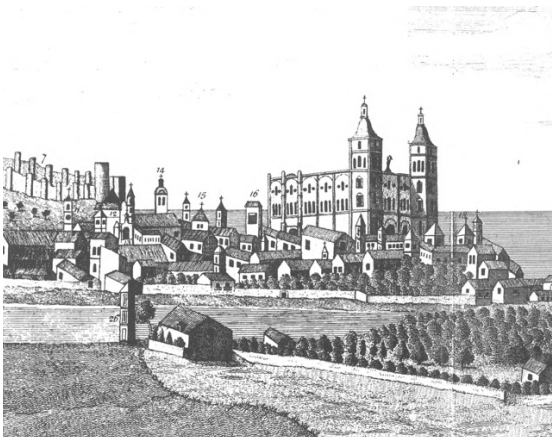
-6. "Ermita de los Santos Mártires y sitio donde murieron"

Así, en la Málaga de la Edad Moderna existió la creencia colectiva de que los cuerpos de sus santos patronos se encontraban enterrados en algún lugar cercano al cauce del Guadalmedina, y más concretamente cerca del lugar en el que el Arroyo de los Ángeles venía a sumársele y del camino que conducía hacia el Convento de los Ángeles. Pero ninguna de las numerosas campañas de búsqueda consiguió dar con sus restos (Palomo, 2015: 49-50). No obstante, la devoción popular movió a la creación de una sencilla ermita que les recordaría en el lugar donde se suponía su muerte, y que desde entonces y aún hoy se conoce como "Martiricos". La primera construcción fue levantada en 1630 por un particular llamado Cristóbal Ramón, y se ubicaba en una finca privada que fue cambiando sucesivas veces de manos. Fue progresivamente dotada de capellanía, tierras y sucesivas mejoras, pero un fuerte terremoto la arrasó en 1680. Inmediatamente fue reconstruida en el mismo lugar gracias a donaciones de distintos fieles y del entonces obispo, Fray Alonso de Santo Tomás. Y el nuevo templo, de mayores dimensiones, se inauguró con gran fiesta popular en 1687. Conocemos poco de su fábrica, que se encontraba en mal estado desde finales del XVIII y prácticamente desvalijada y arruinada desde la ocupación napoleónica de principios del XIX. Así que hacia 1884, cuando las antiguas huertas se empiezan a urbanizar, el obispado entregó la parcela donde se localizaba la ermita a una fundación religiosa que la demolió para erigir un asilo, actualmente convertido en colegio (Rodríguez, 2015a: 104-111).

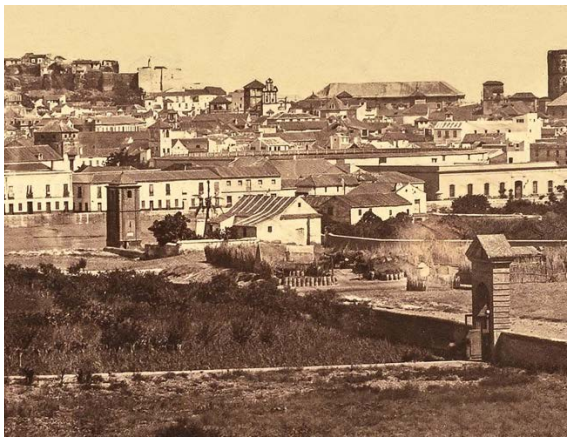
Su arquitectura puede reconstruirse, no obstante, por su aparición en diversos grabados con vistas de la ciudad realizados en los siglos XVIII y XIX, según ha estudiado el profesor Rodríguez Marín (Rodríguez, 2015a: 104-111). Todas ellas, tomadas desde alguna de las suaves colinas que hay por la zona, nos ofrecen una perspectiva poco

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

frecuente de una Málaga que habitualmente ha sido retratada, con su puerto, desde el mar. Curiosamente, este infrecuente punto de vista es el que nos presenta Pedro López Calderón, quien, no obstante, no pudo conocer ninguna de estas fuentes gráficas, siendo la más antigua la realizada por Francis Carter en 1773. De 1860-1862 es la fotografía más antigua de Málaga, que casualmente está tomada desde este mismo punto de vista, mostrándonos aún la presencia de la ermita. El sencillo templo formado por una pequeña nave cubierta a dos aguas que vemos en este y otros testimonios gráficos bien puede parecerse al que pinta Pedro López Calderón. No habiendo localizado otras representaciones pictóricas de la ermita, al menos con carácter histórico, todo parece indicar que la de este lienzo se trata de la primera y única de este edificio consagrado a Ciriaco y Paula. Como no consta que el autor pudiera conocerlo salvo por descripciones de terceros, su parecido puede explicarse como una coincidencia, pues la ermita malagueña responde, con su modesta y sencilla arquitectura, a un patrón frecuente para este tipo de edificación en el mundo hispánico, al que Pedro López Calderón simplemente recurriera por conveniencia.



Francis CARTER, 1773. *Vista de Málaga desde una colina al noroeste* […] (detalle).



Charles CLIFFORD, h. 1860. *Vista de Málaga desde la zona del Arroyo de los Ángeles (detalle).*
© Colección Fernández Rivero.

De nuevo, lo importante no es el edificio en sí, sino el acontecimiento ocurrido en aquel lugar, al que en este caso sí se hace referencia directa en la cartela como "sitio donde murieron". Vemos pues representada la lapidación de los dos jóvenes romanos frente a la construcción que posteriormente se levanta para recordar dicho acontecimiento, recurriéndose de nuevo al decidido anacronismo que caracteriza toda la obra. Iconográficamente, nos interesa analizar la manera en la que se recrea el evento, con los dos jóvenes juntos y arrodillados en el instante previo a recibir las pedradas que acabarían

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

con sus vidas. Él junta sus manos en el pecho y baja la cabeza en gesto de resignación y recogimiento. Ella, por su parte, alza el rostro y observa el dramático instante en que un verdugo se dispone a golpear con una piedra a su compañero, al mismo tiempo que por el lado izquierdo, otro individuo de aspecto plebeyo gira su torso descubierto y eleva el brazo para asestarle un nuevo golpe mortal.

En esta ocasión, y siendo consecuente con la representación principal de los santos en el cuadro, Pedro López Calderón tampoco dispone a los mártires atados a ningún árbol, apartándose del tipo iconográfico malagueño para presentar una lapidación al uso (Rodríguez, 2015b: 115-142; Romero, 2016: 130-134). Con ello se ajusta a lo descrito por algunas fuentes, que refieren a estos santos como imitadores en su martirio a San Esteban; protomártir al que se suele representar, precisamente, como vemos en este lienzo (Roa, 1960/1662: 65; Morejón, 1999/h.1676: 145). Esta variante iconográfica menor del martirio de Ciriaco y Paula ya estaba presente en otras obras, viéndola iluminada en el *Martirologio de Usuardo* o repujada en plata en el frente de altar de la Capilla del Sagrado Corazón de la catedral de Málaga (Ferrer, Arnall, Studnickova, Yarza y Roura, 1998). Pero sí que será la primera vez que lo veamos representado como escena secundaria de un conjunto mayor. Hasta 1716 las representaciones de su martirio se habían centrado exclusivamente en este asunto, pero no ha existido otra obra que combine en una misma composición este acontecimiento con otros pasajes de su historia. Menos aún con dos más, como en este caso: su juicio previo y su posterior triunfo en santidad; un esquema que jamás se ha vuelto a repetir y que nos habla de la mayor libertad en la no correlación de espacios y tiempos que caracteriza cierta parte de la plástica iberoamericana.

-4. “Huerta de las Tres Cruces”

> Aneja a la ermita de los Mártires se encontraría la Huerta de las Tres Cruces. Su nombre le viene dado por el triple crucero de piedra que existía frente al pequeño templo, al inicio del camino que, paralelo al río y a esta finca, conducía hasta otra ermita: la de la Aurora (Muñoz, 2003: 340). Pero anteriormente se la conocía por “Perdida” y posteriormente pasó a llamarse “de Natera”, siendo así como suele aparecer referida en la cartografía desde el siglo XVIII hasta su urbanización (Rodríguez, 2015a: 104 y 110).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El historiador Medina Conde la refiere también como de Martiricos, por razones que se hacen evidentes, aunque hoy en día suela identificarse con dicho nombre al área de la huerta colindante, situada en la otra margen del Arroyo de los Ángeles (Muñoz, 1989: 43-44). Su inclusión en el lienzo queda justificada por el hecho de que la ermita fue promovida, dotada y mantenida a lo largo de la historia por los distintos dueños de la propia finca, dentro de cuyos terrenos se incluiría pese a quedar fuera de sus muros. No obstante, su uso no era privado sino público, habiéndose registrado también aportaciones del obispado y de otros particulares, especialmente para su reconstrucción (Rodríguez, 2015a: 104-105). Retomando la fotografía y las litografías del XIX en las que antes veíamos la ermita, también observamos, aneja a esta, la alta tapia que la cerca. E incluso un acceso de porte clásico que, con su monumentalidad, nos hablaría de la relevancia de una finca que sabemos dotada de casa, tejar, arboleda y hornos.

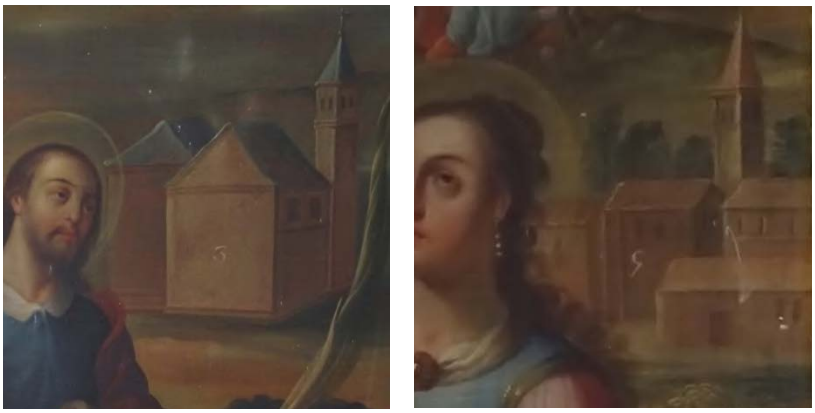
Lo anómalo es que, en el cuadro de López Calderón, huerta y ermita aparezcan separadas. Así, curiosamente, mientras que el conjunto de referencias que incluye la composición se encuentran localizadas de manera más o menos acorde a su ubicación geográfica real, la Ermita de los Mártires se encuentra erróneamente localizada entre el arrabal de los Percheles y el cauce del río, cuando le correspondería hallarse anexa la Huerta de las Tres Cruces por su lado izquierdo. Pero esta ubicación la dejaría fuera del campo visual que abarca la composición, encontrándose aquí probablemente la razón de un desajuste tan evidente. El lugar equívoco que le confiere López Calderón viene a resaltar precisamente el pequeño edificio y la importante escena que lo acompaña, haciéndolos más visibles en el cuadro, sobre el rostro de la santa. Por tanto, observamos cómo el pintor sacrifica premeditadamente, una vez más, la veraz relación de los espacios y tiempos para poder destacar aquellos elementos que le son más importantes en su relato pictórico.

-3. “Iglesia de Santo Domingo”
-5. “Barrio de los Percheles”

En la misma margen del Guadalmedina quedaban los arrabales de la Trinidad -más cercano a Martiricos- y del Perchel o de los Percheles -más hacia la desembocadura del río. Enclaves históricamente habitados, extramuros de la ciudad, donde el caserío disperso se mezclaba con numerosas huertas y corrales. Hoy muy transformados, mantienen aun su nombre y algunos de sus edificios más representativos, como los

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

conventos en torno a los cuales nacieron. El de la Trinidad toma de hecho su nombre del cenobio homónimo, cuya fundación se remonta y vincula a la conquista cristiana de la ciudad (Camacho, 2006: 418 y 424). El de los Percheles, cercano al mar y de fuerte tradición pesquera, debe su nombre a las muchas perchas o largos palos sobre los que colgaban y secaban los pescados para su comercialización en salazones (Camacho, 2006: 427-428). En él había dos grandes conventos desde el siglo XVI, de los que quedan pocos restos salvo sus iglesias, muy modificadas desde entonces: el de predicadores de Santo Domingo y el carmelita de San Andrés. El dominico fue fundado en los años inmediatos a la "Reconquista" y construido en 1518, siendo su fábrica gótico-mudéjar muy transformada durante el barroco, con largos trabajos que terminaron hacia 1729, por lo que en fechas de ejecución del lienzo aún se encontraría en reconstrucción (Camacho, 2006: 430-431). El pequeño edificio con campanario pintado en esta tela en poco se parece a la amplia fábrica malagueña, culminada en espadaña. Por tanto, vemos como Pedro López Calderón recurre una vez más a imágenes tipificadas para retratar unos enclaves que no conoce personalmente.



Pedro LÓPEZ CALDERÓN, 1716. *San Ciriaco y santa Paula* (detalle)..

El recurso resulta completamente lógico, pero no lo es tanto la inclusión de tales enclaves, que en principio no tienen conexión alguna con la leyenda de estos mártires. Su único vínculo sería la pertenencia al entorno cercano al río Guadalmedina y a la zona tradicionalmente relacionada con el martirio de Ciriaco y Paula. Pero nos podríamos preguntar por qué, en dicho caso, se viene a identificar expresamente tales elementos en la numeración de la cartela, situándolos así además al mismo nivel de aquellos que sí se vinculan estrechamente con la historia de los Martiricos. ¿Será, acaso, petición expresa del comitente de la obra, que pudiera tener algún tipo de vinculación con la iglesia o los otros enclaves que se citan? ¿por qué otra razón se incluirían e identificarían con tanta

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

precisión? Más aún teniendo en cuenta que se dejan fuera del lienzo otros elementos que sí están más vinculados a la leyenda de Ciriaco y Paula, como es el monasterio de Nuestra Señora de los Ángeles. En este otro enclave, ligado al entorno de Martiricos por el arroyo que lo cruza y toma su nombre, se llegó a afirmar que estaban enterrados los jóvenes mártires, conservándose además un pequeño monumento con inscripción epigráfica que lo testimonia desde su fundación en el siglo XVI (Reder, 2015: 102-103). Por ello, su ausencia resulta tan difícil de justificar como la presencia de los Percheles y del templo dominicano.

Considerados todos estos factores, podemos deducir que Pedro López Calderón, sólo pudo conocer algunos de los elementos que aquí representa por medio de la descripción e instrucciones que le propiciara un personaje natural de Málaga o, al menos, buen conocedor de la ciudad y de este entorno particular de su extrarradio. Y este habría de ser, probablemente, el comitente de la obra, a quien podemos intuir como un malagueño trasladado al virreinato novohispano y enriquecido, que hubiera querido encargar un recuerdo de su ciudad a través de sus santos patronos, de los que además pudiera ser devoto.

En todo caso, y aceptando la hipótesis anterior, no cabría descartar el uso complementario de fuentes escritas, que pudiera haber facilitado el promotor junto al propio conocimiento que él mismo pudiera tener de la leyenda por transmisión popular. De los textos difundidos con anterioridad a 1716, sólo podríamos considerar aquellos que los toman por naturales de Málaga, como hace el lienzo. Eludimos además los citados martirologios, cuyas breves anotaciones en ningún caso abarcan la información presentada por Pedro López Calderón. Su obra presenta detalles que necesariamente beben de la leyenda popular malagueña propia de la Edad Moderna. De la misma, se escribieron y publicaron escasas versiones, pudiendo llegar hasta América, por fecha y relevancia, solo la del Padre Martín de Roa, de 1622, y la compuesta por el jesuita Pedro Morejón hacia 1676. Y de ambos, conviene particularmente detenernos en el de Pedro Morejón, como fuente escrita más probable para este lienzo -de existir alguna- por los detalles que siguen.

En primer lugar, Morejón presenta a los santos como “patronos y felicísimos hijos y naturales de Málaga” (1999/h.1676: 145), coincidiendo el primer y último de los calificativos con los que emplea López Calderón en la cartela. Les proclama además

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

"ymitadores en su martirio al ynbicto capitan y primicia de los mártires san Esteban" (1999/h.1676: 145), lo cual explicaría que en la escena de su lapidación Pedro López Calderón recurra a la tradición iconográfica más habitual para este protomártir y no a la tradición local de los santos malagueños. Y sigue: "que coronados de eterna diadema de gloria triunfan en la corte de la felicidad de los justos" (1999/h.1676: 145), lo cual se refleja a su vez en el carácter triunfante y en los nimbos con que se presentan en el primer plano del lienzo novohispano. Tras esto, añade: "Nacieron estos dos generosos guerreros en Malaga de padres christianos, de alto y claro linaje, pues fueron parientes de los centuriones" (1999/h.1676: 145), explicándose con ello la calidad en los vestidos y las joyas que portan sus retratos en el lienzo, especialmente la santa. Y después de citar sus fuentes y otros datos, expone: "El lugar de sus batallas y el anfiteatro de sus coronas fueron las sedientas arenas del Alguamedina, donde ni el cruxido de las ondas, ni el arrojo de las piedras, ni la rabia de los berdugos pudieron atemorizar la constancia de aquellos generosos pechos" (1999/h.1676: 146). La descripción de la escena de la lapidación encuentra también su correspondencia en el lienzo, especialmente en las actitudes atribuidas a unos y otros personajes. Pero sobre todo destaca el empleo del término Alguamedina, que era una manera propia del momento pero menos frecuente de referirse al rio Guadalmedina. Tanto, que es este el único documento referido a san Ciriaco y santa Paula en el que se emplea dicha denominación, explicándose de este modo cómo pudo el pintor llegar a referirla de basarse en fuentes escritas.

Más adelante Pedro Morejón relata cómo las aguas de dicho río, en sus fuertes crecidas, respetaron siempre la ermita, como signo providencial de reverencia al lugar del martirio. Su relato incluye una referencia expresa a la huerta vecina al templo, a los árboles de los que estaba sembrada y a las vastas y firmes paredes que la cercaban, tal como vemos perfectamente reproducido en el lienzo de Calderón.

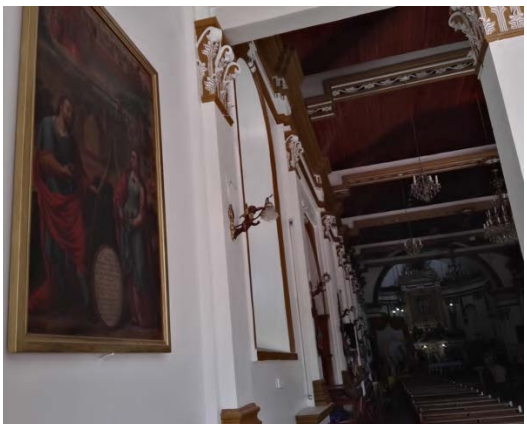
> Así, "esplaiandose las furiosas aguas del Agualmedina por toda aquella anchísima plaia y llanura, llegaron los ímpetus de sus raudales quatro o seis varas de la hermita, y como teniendo respeto a sus paredes, se detubieron aziendo una como balla tan alta que casi ygualaba la altura de unos morales que se ven alrededor de aquella hermita, sin atraverse a pasar más adelante" (1999/h.1676: 151), pero la cólera de las aguas "hizo grande estrago en una huerta mui vecina a la hermita, sacando de la tierra asta las ultimas raízes de los

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

arboles de que estaba poblada, y atropellando las paredes vastamente firmes de la misma huerta" (1999/h.1676: 151).

Este cúmulo de paralelos hace que podamos considerar al texto de Pedro Morejón como probable fuente de información para López Calderón, aun suponiendo, además, las aportaciones añadidas de un informador malagueño, que probablemente fuera el comitente. Solo considerando ambas fuentes justificamos cómo un pintor novohispano del que no se conocen estancias en Málaga o España, pudo conocer una devoción y un tipo iconográfico restringidamente locales, la cual supo reformular desligándose de la tradición artística de origen, para ofrecer un resultado absolutamente original e innovador en base a recursos propios y de la plástica barroca novohispana.

Cabe preguntarse, tras este detallado análisis de la pieza y sus referencias, cómo y cuándo pudo llegar la misma hasta su actual ubicación: el templo de la Virgen de Guadalupe en San Cristóbal de las Casas (Chiapas, México). Este templo, hoy en el popular barrio al que dio origen y nombre, es un importante centro de peregrinación regional ante las imágenes de su venerada patrona. Erigido sobre una pequeña capilla de 1835, el actual edificio se comenzó a construir en 1854, sobre un cerro en lo que entonces eran las afueras de la villa de San Cristóbal, cuyas vistas domina (Tovilla, 2016: 3). Pese a ser una construcción decimonónica -arquitectónicamente continuista con la tradición hispana- cuenta con un heterodoxo patrimonio artístico en el que abundan las pinturas de época virreinal -la mayoría anónimas y de mérito desigual-, destacando entre ellas el lienzo que nos ocupa, expuesto a culto en el sotocoro, del lado del Evangelio.



Templo de Guadalupe. San Cristóbal de las Casas. Interior de la nave hacia el presbiterio.

Templo de Guadalupe. San Cristóbal de las Casas. Fachada.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Esta y todas las piezas virreinales llegaron al templo después de la construcción del mismo, como se deduce de su cronología. Lamentablemente, se desconocen los orígenes de las mismas y el momento de su llegada al santuario. Sus responsables afirman no conservar ningún documento histórico que pueda aportar información sobre el asunto, pero los feligreses y trabajadores más antiguos exponen que esos cuadros "siempre estuvieron ahí". Como datos significativos, señalamos que muchos de los lienzos históricos, distribuidos en las paredes de la nave, presentan idénticos marcos dorados y de factura simple, como el del cuadro que es objeto de nuestro estudio. Esto nos hace deducir que todos ellos probablemente fueran reenmarcados a su llegada a este templo desde su anterior origen, sea o no este el mismo para las distintas piezas.

El Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de las Casas se encontraba cerrado al público y a consultas en las fechas de la investigación por su afección estructural -junto al resto del conjunto catedralicio donde se ubica- tras el fuerte terremoto sufrido en la región el 7 de septiembre de 2017. Esto ha imposibilitado la consulta física de sus fondos, en los que quizá algún día, tras su reapertura, pueda llegar a descubrirse algo de información a este respecto. Pero los trabajadores del archivo presentan ciertas dudas respecto a esta posibilidad, y la consulta del catálogo online de sus fondos ya digitalizados tampoco ha aportado resultados hasta el momento.

La conversación con algunas de las personalidades que mejor conocen el patrimonio artístico diocesano sancristobalino -y particularmente, con fray Pablo Iribarren Pascal- sugirió la hipótesis de que el origen de estas obras podría ser cualquier otro templo de la región, incluida la misma Catedral de San Cristóbal, atendiendo a la presencia documentada de otras obras ligadas a este origen en el templo guadalupano. Serían las tallas de madera de la Santísima Virgen de Guadalupe y de su siervo Juan Diego que en 1850 donó el entonces Deán de la Catedral, don Lino García (Toussaint, 1990/1948: 184). Por tanto, no sería de extrañar que se pudiese haber realizado una nueva donación por parte de la catedral para continuar con el adorno de este nuevo templo diocesano una vez reconstruido, hacia 1864. El contexto sería el propicio, pues hacia esas fechas, la imposición del gusto neoclásico estaba propiciando la dispersión de muchos cuadros barrocos, desmontados de algunas iglesias para acabar, con fortuna, en otras. Esta hipótesis podría aclarar también la presencia, quizá azarosa, de este lienzo de Pedro López Calderón en una región en la que hasta el presente hallazgo no se tenía documentada obra

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

suya. Aunque al tratarse de un maestro pintor con taller propio en la Ciudad de México, bien pudo producir la obra por encargo, desde allí, para la entonces denominada Ciudad Real de Chiapa o para cualquier otro destino.

Concluyendo, resumimos cómo con esta pintura Pedro López Calderón vuelve a demostrar su habilidad para la formulación de soluciones iconográficas ricas y complejas. El lienzo presentado es un ejemplo de la calidad artística que llegó a alcanzar el pintor en fechas muy tempranas de su producción. Y a su vez, confirma una dispersión geográfica de su trabajo mayor a la tradicionalmente considerada.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pedro López Calderón. ***San Felipe Neri***. **1718.**

Templo de San Juan Nepomuceno. Aguascalientes.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

San Felipe Neri (1515-1595) fue el fundador de la Congregación del Oratorio, por él también conocida como de Filipenses. Las crónicas resaltan el buen humor que siempre caracterizó este carismático personaje. Nacido florentino y de noble familia, prefirió llevar una vida pobre y consagrada al apostolado y la oración. Así, residiendo en Roma desde joven, se dedicó a socorrer a peregrinos y convalecientes, además de dirigir espiritualmente a un gran número de fieles devotos de todos los estratos sociales, incluyendo cardenales. Pero le caracterizó particularmente el intenso apostolado desarrollado en favor de la infancia y juventud a través de los llamados "oratorios"; grupos ideados por él en cuyas reuniones se combinaba la formación catequética y la oración con una sobresaliente práctica musical, que apoyaba ambas labores y aumentaba su atractivo (Schenone, 1992: 318).

Después de años desarrollando esta labor y la de predicador, y tras formarse en la *Sapienza*, se ordena Felipe Neri sacerdote en 1551. Desde entonces se instaló en la iglesia de San Jerónimo de la Caridad, donde fue organizándose de manera extraoficial la Congregación del Oratorio. En 1575 fue oficialmente reconocida por el papa Gregorio XIII, quien ordenó su traslado forzoso al templo de Santa María in Vallicella (*Chiesa Nuova*).

Murió Felipe Neri en 1595 y fue canonizado en 1622, junto a san Ignacio de Loyola, san Francisco Javier, santa Teresa de Ávila y san Isidoro de Sevilla, en una ceremonia de gran interés para el mundo hispánico. Se le reconocieron ya en vida varios milagros, como apariciones de la Virgen María o la experiencia mística en que una bola de fuego se alojó en su pecho, entrando por la boca y quebrándole costillas, para agrandarle el corazón. Estos capítulos suelen ocupar las representaciones más distintivas de Felipe Neri, como la que le realizó Guido Reni y se reproduce en su capilla sepulcral en la *Chiesa Nuova* (Carmona, 2015: 136-140).

Sepulcro y altar de San Felipe Neri. *Chiesa Nuova*. Roma.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El lienzo de Pedro López Calderón responde a un modelo distinto y más sencillo, que resume a un primer plano general del santo -sobre fondo oscuro y nuboso- el grueso principal de la composición. Esta se completa, por la izquierda, con una mesa cubierta con un lienzo rojo de sutil borde dorado; es un escritorio, a juzgar por la pluma, el cofrecito y otros utensilios dispuestos sobre su superficie, entre los que destaca un gran libro que según Carmona Muela le puede acompañar como atributo (2015:136). Debe ser el libro de la Regla de su Congregación, que le corresponde como fundador, aunque sabemos que él nunca quiso tener tan consideración y declinó redactar -aunque sí inspiró- una Regla que fue aprobada en 1612, propiciando desde entonces la difusión internacional de su Congregación (Carmona, 2015: 135).

Pedro LÓPEZ CALDERÓN, 1718. *San Felipe Neri* (detalle). Templo de S. Juan Nepomuceno, Aguascalientes.

Más frecuentes y relevantes son otros de los atributos con los que se le representa, comenzando por su vestimenta sacerdotal. En esta ocasión se eluden las ricas prendas litúrgicas de algunas representaciones para optar por otra variante frecuente y más sencilla: la sotana y el bonete negros, que acompaña con un manteo del mismo color. Completan la indumentaria zapatos negros y el cuello blanco de una camisa. Blanca es también la vara de azucenas -símbolo de santidad- que agarra con sus manos, juntas sobre el pecho. De ellas cuelga también un rosario, que en la iconografía de san Felipe nos recuerda su constante oración y profunda devoción mariana, aunque cuesta aquí identificar tan importante atributo sobre el negro de la sotana (Carmona, 2015: 136).

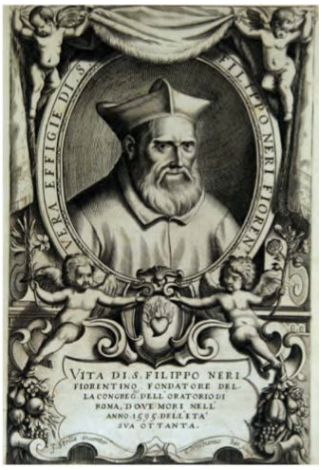
Identifica también con claridad al padre Neri su propio rostro, de marcada y característica fisionomía. Se le representa anciano, con poblada barba cana, nariz aguileña y ojos pequeños y hundidos. La máscara mortuoria que se conserva del santo atestigua la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

fidelidad de este modelo, rápidamente codificado y repetido sin demasiadas variantes desde antes incluso de su muerte. Así le realizó Federico Zuccari en 1593 su *Retrato de Felipe Neri viviente* (Oratorio de Santa María di Gallinera, Bolonia), y fue recogido y difundido en estampas, como la que encabeza *De Bono Senectutis* de Gabrielle Paleotti o su biografía por Pietro Giacomo Bacci (Schenone, 1992: 136-137).

Federico ZUCCARI 1593.
Retrato de San Felipe Neri viviente.

Francisco VILLAMENA. 1595.
San Felipe Neri.



S. Felipe Neri. Portada de su biografía por P. G. BACCI. 1622.

Atendiendo a todos estos factores no cabe duda alguna respecto a la identificación del santo aquí representado, si bien han existido ciertos equívocos por parte de la iglesia de Aguascalientes que ya parecen oportunamente advertidos y subsanados (Figueroa, 2011: 128). Al encontrarse en un templo dedicado a san Juan Nepomuceno, parte del clero y su feligresía han tendido a considerar el lienzo como retrato de su patrón. Ayudaba a ello la relativa cercanía iconográfica entre ambas figuras, sobre todo en su vestimenta. No obstante, cabe advertir que en la fecha en que se data esta pintura (1718) el mártir confesor aún no había sido beatificado (1721) ni canonizado (1729), por lo que el personaje no recibiría culto público, quedando de este modo finalmente disipada cualquier posible confusión.

En este punto, no obstante, cabe advertir la desconcertante presencia de pequeños destellos de luz rodeando el rostro del santo en la pintura de López Calderón. Estos no presentan conexión ni explicación aparente con el tipo iconográfico de Felipe Neri, y sin embargo podrían interpretarse como las cinco estrellas que -en torno a su rostro- son atributo del Nepomuceno. Sería necesario proceder a un examen técnico de la obra (igualmente necesitada de una profunda limpieza y otras intervenciones) para ver si estos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

puntos de luz forman parte de la capa pictórica original o fueron añadidas con posterioridad en un hipotético ejercicio de "reciclaje iconográfico". El mismo pudo ocurrir, aventuramos, en el momento del traslado de esta preexistente pintura -cuyo primer paradero desconocemos- al pequeño templo en cuya nave hoy se admira, el cual fue edificado hacia 1882 sustituyendo a una capilla de 1764 (López-Velarde, 1967: 27-39).

De cualquier modo, no cabe duda que Pedro López Calderón conocía perfectamente la imagen tipificada de san Juan Nepomuceno, llegándola a representar en otros dos lienzos conservados en los estados de Zacatecas y Durango. Reunidos ambos en este estudio, se deriva a la lectura de sus correspondientes análisis como complemento a esta lectura. De su comparación con el lienzo de Aguascalientes señalamos tan claras diferencias que descartamos nuevamente que puedan representar a un mismo personaje. Y observando en ellos la ausencia de las citadas estrellas, mantenemos y aumentamos los interrogantes sobre su presencia en el lienzo de Felipe Neri.

Tampoco arroja luz a este respecto el extraño fondo nuboso sobre el que se advierten las luminarias, tan sutiles que pueden pasar desapercibidas, como hasta la fecha ha ocurrido. No obstante, advertimos que su presencia -junto al tenue haz de luz diagonal que atraviesan las nubes- ayuda a dotar de un cierto cariz místico a la escena. De otro modo, no podría explicarse la incongruente presencia de tales elementos en un espacio que -por la presencia del mueble y su suelo embaldosado- entendemos interior.

Puede ayudarnos a interpretar también estos detalles la comparación de este retrato filipense con otro anónimo de finales del siglo XVII o principios del XVIII conservado en la parroquia de la Santísima Trinidad de Cholula[50]. Los paralelismos entre ambos son evidentes, pero se anotan las siguientes diferencias: respecto al lienzo de Aguascalienes, suma el de Cholula una calavera sobre el escritorio y una aparición del Espíritu Santo en forma de paloma, que irrumpe entre nubes y acompañado de tres cabezas angélicas desde en ángulo superior derecho de la composición.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[50] INAH, "Devuelven Arte Sacro a Poblanos". En: https://inah.gob.mx/boletines/1021-devuelven-arte-sacro-a-poblanos (fecha de consulta: 27/02/2019).

Bajo la información aquí ofrecida, podríamos terminar de interpretar el ambiente recreado por López Calderón como idéntica pero más sutil alusión de la presencia divina iluminando con su Gracia al santo fundador. Este y los demás elementos compartidos entre ambas composiciones nos llevan a suponer la posible existencia de modelo común para ambas; presumiblemente una estampa. Este tipo de referencias gráficas resultaba, como es conocido, instrumento frecuente y de utilidad para la propagación, repetición y codificación de los tipos iconográficos. Valga indicar nuevamente el alto valor otorgado a la imagen y al culto de los santos dentro del contexto del catolicismo contrarreformista en general y de la evangelización americana en particular. En este universo, resultó habitual multiplicar los retratos de los fundadores y santos de las distintas órdenes allá por donde estas estuvieran presentes.

Cabe advertir a este respecto que no existió Oratorio filipense en Aguascalientes durante el siglo XVIII. No obstante, la figura de su fundador resultaba muy bien conocida en otros círculos eclesiásticos, siendo Felipe Neri patrono y modelo para el clero secular. A esto hay que añadir que la Congregación contaba con una importante representación en otras ciudades y regiones del virreinato novohispano, donde concentraron su mayor presencia dentro de la América hispánica. Existieron para entonces ocho casas, fundándose la primera en Puebla de los Ángeles en 1651, solo seis años después de la primera en la España peninsular, abierta en Valencia en 1645. Del resto destacamos la de Guadalajara, por la importante conexión de la capital y la diócesis tapatías con las de Aguascalientes. Pero existieron también en Ciudad de México, Oaxaca, San Miguel el Grande, Orizaba, Querétaro y Guanajuato; importantes centros urbanos en el México virreinal, en la mayoría de los cuales también ubicamos otros trabajos de Pedro López Calderón (Castañeda, 2016: 146).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pedro López Calderón. *San Antonio de Padua con el Niño Jesús*. 1719. Templo de Regina Coeli (salón de usos múltiples), Ciudad de México.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En la penumbra de una estancia interior, asistimos a la milagrosa aparición del Niño Jesús a san Antonio de Padua, tal como presenta el hecho la leyenda escrita por un franciscano del siglo XIV en el denominado *Liber Miraculorum*. Según este relato, la popular escena aconteció cuando san Antonio se encontraba predicando en el sur de Francia, estando alojado en casa de un adepto del lugar que le facilitó hospedaje en una habitación particular. En ella se hallaba orando el predicador, aparentemente solo, cuando su anfitrión -movido por la curiosidad- se puso a observarlo tras una ventana. Con sorpresa descubrió al fraile acompañado de un hermoso niño, al que abrazaba y besaba, contemplando su rostro incesantemente, mientras le sostenía en brazos. Pudo deducir que se trataba del Niño Jesús, y así se lo confirmó el mismo Antonio una vez concluida su oración. El Niño había advertido al santo de la presencia oculta de su anfitrión, y este le pidió al último que no revelara lo acontecido mientras él viviera (González, 2007: 413).

Se trata de uno de los capítulos más conocidos de la vida de este popular santo, retratado en innumerable cantidad de lienzos. Frecuentemente de manera individual, como aquí atendemos, pero también en series. Aunque el santo vivió entre 1195 y 1231, y fue inmediatamente canonizado (1232), fue a partir del siglo XVI cuando se fija y potencia su tipo iconográfico, condensando en él con éxito el nuevo tipo de espiritualidad postridentina. Desde entonces este se viene repitiendo sin demasiadas variantes, también en América. Allí se difundió y mantuvo prácticamente fija la imagen del santo de pie, vestido con el hábito franciscano y sosteniendo al Niño Jesús, que puede aparecer sentado o de pie sobre un libro. Su atributo más difundido es la vara de azucenas, pero ocasionalmente puede llevar una palma (Schenone, 1992: 158-159).

El lienzo de Pedro López Calderón se ajusta al modelo en sus rasgos principales, pero presenta ciertas diferencias respecto a lo arriba descrito: el santo no se encuentra en pie con el Niño en sus brazos, sino arrodillado ante el mismo, que está sentado en el filo de una mesa. El fraile besa el pie derecho de Jesús, que sostiene con su mano izquierda, mientras lleva su otra mano al pecho y baja la mirada en signo de adoración y reverencia. Lleva Antonio el hábito marrón de los franciscanos, recogido en la cintura por el correspondiente cordón anudado, que cae sobre el escalón de un pequeño estrado de madera donde está la mesa con el Niño y él apoya sus rodillas. La postura dota al fraile de cierto aspecto jorobado, no estando demasiado bien resuelto su volumen en una pintura poco lograda para el nivel que en otras alcanza su autor. Sus facciones repiten rasgos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

habituales en la obra de López Calderón, como el característico perfil de los párpados, cejas y nariz, en una cabeza redondeada con boca y barbilla pequeñas. El santo, distinguido ya con el limbo, es de apariencia joven, imberbe y delgado, con coronilla calva, según la tradición iconográfica más común. Sabemos no obstante que, aunque murió con 35 años, su condición fue más bien la de un hombre obeso y bajito (Schenone, 1992: 158).

Más hermosa resulta la figura del Niño Jesús, según recalca la propia leyenda. Rosados mofletes colorean una tez clara, acompañada de una vistosa cabellera rubia y rizada que brilla con los destellos de su santidad. No se trata de un bebé, como acostumbra cuando el santo lo recoge en sus brazos, sino de un infante de pocos años. Vestido con pálida túnica rosácea, se sostiene sentado sobre una mesa cubierta con vistoso mantel carmesí y donde tradicionalmente debiera representarse además un libro, aquí ausente. Bendice el pequeño con su mano derecha al santo que, arrodillado, le besa el pie. Mientras, en su izquierda porta la vara de azucenas que es atributo de pureza (Carmona, 2015: 35).

Las pequeñas variaciones iconográficas de esta obra respecto al modelo más común no presentan cambio alguno en la lectura del pasaje, estando de hecho el libro ausente en el propio relato que da a conocer el episodio. Debió ser, además, un modelo repetido en su contexto, pues se le asemejan otras representaciones como el *San Antonio en oración delante del Niño Jesús* de Fray Miguel de Herrera que custodia el Philadelphia Museum of Art[51]. En este lienzo llaman particularmente la atención las flores dispersas por el suelo de la estancia, así como el bucólico paisaje con jardín cercado que se observa desde la amplia ventana a la que abre esta. Más sobrio resulta el escenario de Pedro López Calderón, donde una nueva apertura solo da paso aquí a otra estancia interior; quizá la misma desde donde pudiera ocultarse para observar la

Fray Miguel DE HERRERA. 1725. *San Antonio de Padua en oración delante del Niño Jesús*. Philadelphia Museum.

[51] PHILADELPHIA MUSEUM OF ART, "*Saint Anthony in Prayer before the Christ Child". E*n : https://www.philamuseum.org/collections/permanent/39054.html?mulR=385069823|7 (Fecha de consulta: 27/02/2019).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

escena el anfitrión (al que nunca vemos). Sólo el resplandor que emite el propio Niño Jesús, aparecido entre nubes de gloria, ilumina una escena por lo demás algo lúgubre. Señalemos, no obstante, que el oscurecimiento del envejecido barniz potencia tal sensación en un lienzo necesitado de una limpieza, entre otras intervenciones[52].

No conocemos el uso ni emplazamiento original de esta obra, que encontramos referida "en el templo de Regina" y por primera vez por Manuel Toussaint, quien la data erróneamente en 1731 (Toussaint, 1990/1965: 1948). En la actualidad, el lienzo se encuentra ubicado en un salón de reuniones parroquial, y antes en dependencias administrativas del mismo templo. No sabemos si llegó a recibir culto en la iglesia del actual exconvento de Regina Coeli o siempre permaneció en estancias secundarias, lo que es probable teniendo en consideración que los retablos y el ajuar del mismo presentan una calidad de la que este lienzo dista por lo bajo. Por su formato y el asunto representado, de extendida devoción popular en su contexto, deducimos que pudo tratarse de una obra devocional de uso privado. Pudo por tanto llegar como donación en cualquier momento de la dilatada y convulsa historia de este histórico convento, fundado en 1573.

El de Regina Coeli fue convento de Concepcionistas, orden exclusivamente femenina y vinculada desde su origen a la Corona castellana, en la que solo profesaban jóvenes españolas y criollas tras el ingreso de cuantiosas dotes (Cabral, 2008). Como parte de una de estas o de un ajuar personal pudo sumarse al patrimonio conventual esta pieza, lo cual explicaría una representación sin vinculación aparente a la orden Concepcionista -siendo san Antonio de Padua lisboeta y franciscano, de formación agustina- pero de gran popularidad den su época.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[52] Se aprecian considerables craqueladuras y desprendimiento de la capa pictórica en el margen inferior.

Pedro López Calderón. ***Santa María Egipciaca penitente.*** **1721.**
Colección particular.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Conmovedora es la imagen de santa María Egipciaca que este lienzo presenta en su penitencia en el desierto. Llama la atención su demacrada apariencia física y haraposa vestimenta en oposición a un rostro aún extrañamente hermoso e iluminado de profundo misticismo. También sobresale el peculiar escenario cueviforme en que todo ello acontece, así como el resto de figuras que, en distintos planos del lienzo, nos ilustran los pasajes finales de la historia de nuestra protagonista. Pero para entender la profundidad del mensaje vehiculado a través de este conjunto de referencias pictóricas solo cabe empezar por conocer la propia vida de esta santa arrepentida. Nos adentraremos, así, en una leyenda importada desde oriente, de la que Pedro López Calderón se muestra perfecto conocedor y cómplice. Un relato hagiográfico -y parcialmente autobiográfico- que, aun con ciertas variaciones menores, se resume comúnmente del modo que sigue[53].

En el siglo III, en un monasterio junto al río Jordán, vivía un abad llamado Zósimo (también Zózimo o Zósimas, entre otras variantes del nombre). Era un hombre santo, que en cuaresma se retiraba al desierto para orar y hacer penitencia, a fin de mejorar en su camino de perfección. En una de estas ocasiones, deseó encontrarse con algún ermitaño o anacoreta que le ayudara en este proceso, pero estuvo buscándolo sin suerte por más de veinte días. Al poco, y de manera inesperada, se topó mientras oraba con una mujer de extraña apariencia. Iba desnuda, pero su larga melena blanca cubría su cuerpo demacrado y totalmente ennegrecido por el sol. Ambos se asustaron por el imprevisto encuentro y la mujer huyó, pero acabó accediendo a hablar con el monje, que la llamaba. Tras orar juntos, y reconociéndola como una persona santa, Zósimo le preguntó por su vida, que esta le relató avergonzada mientras cubría su cuerpo con un manto de estera facilitado por el abad (Sánchez, 1995: 25).

La ahora anciana había nacido en Egipto, y a la edad de doce años se fugó de casa de sus padres, asentándose en Alejandría. Allí habría vivido varios años pidiendo limosnas y ejerciendo la prostitución. Algunas versiones del relato, para agravar su pecado, narran que consiguió trabajo como hilandera, por lo que su continua entrega al sexo se debía a la mera lascivia, no llegando a aceptar dinero a cambio del placer carnal. En todo caso, sus muchos años de pecado empezaron a cambiar con motivo de un viaje que emprendió

[53] Un estudio completo de todas las fuentes puede consultarse en la obra de Manuel Alvar (1970 y 1972), *Vida de Santa María Egipciaca*, Madrid, C.S.I.C., 2 vols.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

a Jerusalén, sumándose a una comitiva que iba en barco para participar en la fiesta de la Exaltación de la Santa Cruz. Según distintas versiones, pagó el pasaje vendiendo su cuerpo; en el barco, se dedicó a seducir a los tripulantes, y en Jerusalén, a los numerosos peregrinos congregados para el evento. Pero llegado el día de la fiesta, acudió al templo para asistir al oficio, cuando sintió una extraña fuerza que le impidió entrar. Observando que el resto de devotos sí accedían sin dificultad, entendió que era su impureza lo que la retenía. Y sintiendo repentinamente el dolor de sus pecados, empezó a lamentarse desconsolada. Encontró en el nártex donde se hallaba una escultura de la Virgen, a la que prometió en oración que no volvería a pecar. Pudo entonces acceder al interior del templo y, al salir de este, la misma imagen le volvió a indicar que se retirara al Jordán para hallar allí reposo para su alma. Recibió entonces el sacramento de la penitencia y, cumpliendo con el mandato, se retiró al desierto. Llevaba solo tres panes que había comprado con las tres últimas monedas que recibió como limosna, pero estos le sirvieron de sustento -junto con algunas hierbas que encontrara- durante todo el tiempo que pasó internada en el mismo, viviendo en una cueva. Fue un milagro, pues iban para 47 años cuando la encontró Zósimo. En todo este tiempo nunca había abandonado el desierto, ni interrumpido su penitencia y su alabanza a Dios (Sánchez, 1995: 26-27).

El monje y la mujer arrepentida continuaron hablando sobre la dureza de la vida anacorética, que le había llegado a costar su desnudez al disgregarse sus ropas con las inclemencias del tiempo. Pero concluyeron que solo gracias a tan rigurosa penitencia habían alcanzado la purificación su cuerpo y de su alma. Al despedirse, María Egipciaca pidió al monje que guardara su secreto mientras ella viviese, y que le llevara la comunión la próxima Semana Santa, porque no la había recibido desde que se internó en el desierto. Zósimo cumplió su promesa al año siguiente, llevándole el pan de la eucaristía. Y la mujer no aceptó más alimento que ese, rechazando los que le traía el abad, aunque conversó un nuevo rato con él. Debió fallecer esa noche la arrepentida sin llegar a conocerlo el varón, que durante la siguiente cuaresma intentó dar con ella nuevamente. Solo después de varios días buscándola por el desierto logró dar con la cueva donde se refugiaba la anacoreta, encontrando allí yacente su cadáver incorrupto, envuelto por una luz divina que iluminaba el lugar. Junto a su cabeza, había escritas en la tierra unas letras de la difunta que le decían: "entierra, abad Zósimas, el cuerpo de María la pecadora, y da a la tierra lo que es suyo y junta el polvo con el polvo, y ruega a Dios por mi, que muero en la noche de la salutífera Passion de Christo, a nueve de Abril, después de haver recibido la Sagrada Comunión"

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(Ribadeneyra, 1761/1599: 574). Un león acudió milagrosamente al lugar para cavar con sus zarpas una fosa, donde el abad sepultó el cuerpo de la penitente. Zósimo regresó después a su monasterio y empezó a dar testimonio de esta santa, que comenzó a ser venerada como María Egipciaca en la fecha en que la inscripción fijaba su muerte (Sánchez, 1995: 28-29).

Una vez conocido el relato hagiográfico, nos resulta sencillo proceder a la lectura visual de la imagen con que Pedro López Calderón lo recrea. En el plano principal y en el centro de la composición encontramos a la protagonista: María Egipciaca. Tras muchos años de penitencia por el desierto, se nos muestra consumida por el ayuno y el clima del desierto. No obstante, el pintor suaviza el patetismo de su figura, que se intuye fue bella en el pasado. Así, en su escuálido rostro, de pómulos hundidos, aún destacan unos labios intensamente rosados, una nariz recta y fina, y unos grandes ojos medio cerrados en recogimiento orante. Sobre unas cejas marcadamente arqueadas, la tersa tez de su frente brilla sin mostrar arrugas, pero el abundante pelo canoso delata la avanzada edad de la retratada. La larga melena grisácea cae en ondulante cascada a ambos lados de su torso, cubriéndole la espalda y los pechos para ocultar los que otrora fueran instrumento de su pecado. Sigue resultando seductora, pese a lo cano, esta cabellera que brilla lustrosa al igual que toda su piel. Emergen de la misma unos brazos delgados pero aún delicados, que no ha ennegrecido el sol, como tampoco la piel de sus piernas. El manto de esteras que le propició el abad le sirve de vestimenta, arremolinándose -junto a la melena- sobre su cuerpo.

Pedro LÓPEZ CALDERÓN, 1721, *Santa María Egipciaca penitente* (detalles). Colección particular.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Quepa aquí prestar atención al esmero con que se han plasmado las texturas de estos elementos, magníficamente acabados. Quizá por ser atributos de esta mujer arrepentida, al igual que el libro con el crucifijo superpuesto ante los que se encuentra orando, arrodillada y juntando las manos. Lo mismo ocurre con los flagelos, con los que infligiría duras mortificaciones a su cuerpo pecador. Los advertimos, no sin cierta dificultad, entre los instrumentos de oración y la santa, descolgándose sutilmente desde la piedra que hace las veces de altarcillo rupestre.

Junto con la calavera, aquí inexistente, todos estos atributos forman parte del repertorio simbólico común a otras santas penitentes, y particularmente a María Magdalena. El paralelismo con esta llega a ser estrechísimo, en esta y otras variantes de su iconografía, por razones en las que más tarde nos detendremos. No obstante, como el ungüentario con perfumes a la mujer bíblica, distingue siempre a la Egipciaca un atributo que le es exclusivo: los tres panes. Los vemos, en este lienzo, a los pies de la orante, aunque parcialmente y algo diluidos entre la sombra de la roca y el extremo de la estera. La presencia del monje Zósimo, por último, terminaría por disipar cualquier tipo de duda respecto a la identificación de esta penitente como la Egipciaca, respondiendo además las dos escenas en que se incluye a pasajes conocidos de su hagiografía.

Del lado derecho encontramos a Zósimo, solo y en pie, vestido con sus ropas de monje. Va descalzo, lleva túnica marrón con capucha y una larga estola color verde claro, con una cruz bordada y sus filos en dorado. El abad es anciano y calvo, aunque conserva algo de pelo y una poblada barba blanca. Un halo de santidad rodea su rostro amable, que agacha para fijar su mirada en la preciada carga que lleva entre manos. Es un copón eucarístico, que sostiene con ayuda de un humeral o paño

Pedro LÓPEZ CALDERÓN, 1721. *Santa María Egipciaca penitente* (detalles). Colección particular.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de hombros de tono anaranjado. Esta sencilla escena, además de presentarnos al personaje, podría interpretarse como el momento en el que el monje busca en el desierto a la anacoreta para llevarle la comunión, según lo acordado en su primer encuentro. Bien en la Semana Santa del año que siguió a este, bien en la cuaresma siguiente. Si atendemos a la escena de contraria, deducimos que más bien sea el último caso, entendiendo así ambos episodios como sucesivos.

Encontramos así representado, del lado izquierdo, el momento en el que el santo abad encuentra el cadáver de la penitente, yacente sobre el suelo a la entrada de su cueva. Apoya esta su cabeza sobre una roca, haciendo del suelo su lecho, y se cubre con el mismo manto de estera con que el monje ocultó su desnudez. Su rostro demacrado muestra una expresión dolente, mientras lleva su mano derecha al pecho. Zósimo, de pie y junto a ella, vestido como en la escena anterior, se encorva con pesar ante su descubrimiento. Sigue sosteniendo el copón con su mano derecha, pero extiende la opuesta, abierta, hacia el rostro de la difunda, que mira con pesar. Junto a ambos, y a sus respectivos lados, encontramos dos leones: uno macho tras el monje y una hembra junto a la Egipciaca. Además de en su sexo, la tonalidad en las pieles de estos felinos también hace pareja con cada uno de estos personajes, concordes a sus respectivas vestimentas. La presencia de la leona no está justificada por la leyenda, que solo habla de la aparición de un león "sepulturero". A la espera de conocer si alguna fuente escrita habla de la presencia de un segundo felino o más, intuimos que, con su incorporación, López Calderón pudo querer enfatizar la dualidad de personajes y sexos que es constante en el relato representado.

Concluyendo la lectura visual del conjunto, anotamos, en cuanto a composición, como López Calderón repite un patrón de narración visual tri-episódica y a modo de pantallas que, según hemos señalado, parece venir de los grabados que ilustran la obra del padre Nadal, y que resulta característico de su producción hacia estas fechas. Sea el caso de los lienzos de *San Ciriaco y santa Paula*, datado en 1716, o del *San Juan Nepomuceno* de 1723, todos ellos -junto al actual- casos destacados dentro de la carrera de este artista, que parece vivir para estas fechas un periodo de particular lucidez. Advertimos también, en este mismo caso, el peculiar ingenio que demuestra el autor a la hora de concebir la espacialidad general de la obra. Aunque inicialmente cabría apreciar que la escena principal se ubica bajo un grueso árbol -por el follaje que asoma-, un análisis detenido de este elemento central nos permite identificarlo como una pared rocosa. Estamos en el

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

interior de la cueva en que vivía la Egipciaca: lugar por ende preferente para la representación de la misma. En la oscuridad que cubre este espacio de sombras, destaca particularmente la figura orante de la mujer arrepentida, iluminada por su propia santidad; nos permite advertirlo, con sutileza, el perfil aureolado de su cabeza.
Interpretando así este lugar de penitencia, nos sorprende volver a ver representada una vez más la misma cueva, dentro de la escena secundaria de la derecha. Esta extraña duplicidad es, no obstante, común a todo el conjunto, que recurre sin complejo a este recurso como soporte de su relato, haciendo primar la función narrativa sobre la coherencia espacio-temporal.

En lo relativo al paisaje, prestemos atención a dos elementos que ayudan a definir contextualmente los espacios particulares en los que aparecen, siguiendo lo recogido por el relato. Del lado derecho y frente a la cueva (o entre las cuevas) encontramos así una corriente de agua que podemos interpretar como el río Jordán. Mientras tanto, del lado izquierdo, los pies descalzos de Zósimo se hunden en una superficie arenosa que le ubican en su vagar por el desierto. De fondo en ambas secuencias, el perfil de unas colinas se recorta suavemente sobre un cielo de amanecer. El azul de sus nubes se confunde con el de las montañas, y estas a su vez con una vegetación levemente más verdosa. De tal manera que, mientras pasamos de la oscuridad a la luz, también observamos un enfriamiento progresivo de los colores, gradualmente más azulados hacia el fondo de la composición, donde se difuminan sus formas.

Pedro López Calderón nos sorprende así empleando una fórmula para plasmar la profundidad y la sensación atmosférica que es propia de la escuela flamenca, y lo hace además con maestría. Podemos remitirnos a algunos trabajos de Baltasar de Echave Ibía, pertenecientes a la primera mitad del XVII, para citar otros ejemplos previos y claros del mismo recurso dentro del arte novohispano. En sus representaciones de la *Magdalena penitente* y de *San Juan Bautista* conservadas en el MUNAL observamos el mismo tipo de paisaje "desierto" como fondo de sus composiciones, de los que se han realizando interpretaciones simbólicas que los asimilan al paraíso terrenal. Estos misteriosos paisajes se

Baltasar ECHAVE IBÍA. *María Magdalena penitente* / *San Juan Bautista.* MUNAL.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

abren tras la figura o figuras protagonistas de la escena a través de una "ventana" al exterior, a la manera de muchas representaciones del Renacimiento (RUIZ, 2004: 211-220)[54]. En esta línea cabría hacer mención a la icónica *Virgen de las Rocas* de Leonardo da Vinci, que, pese a no poder considerarse una referencia para la penitente de Pedro López Calderón, coincide con esta al representar a las figuras protagonistas dentro de una cueva; probablemente por las exigencias de sus respectivas narraciones. Las protagonistas de ambas composiciones se presentan al centro y ante un bloque rocoso, que se abre por los laterales para dejar ver -a modo de ventanas- partes del paisaje exterior.

Leonardo DA VINCI. 1583-1566.
La Virgen de las Rocas. Museo del Louvre.

Martín de VOS y Adriaen COLLAERT.
La última comunión de María Egipciaca.

Mucho más viable resulta, por su parte, la referencia a un grabado que Adriaen Collaert (1555-1623) realizara a partir de Martín de Vos (1532-1603) con *La última comunión de María Egipciaca*[55]. Difiere la composición general, que López Calderón adapta a un modelo ya ensayado con éxito por él y que resulta más óptimo para el formato vertical del lienzo. Respecto al paisaje de fondo, podemos llegar a advertir un razonable parecido entre ambas obras, lo que no ocurre con el de los primeros planos, ubicándonos el grabado flamenco en un ambiente boscoso. La mayor conexión radica, no obstante, en la pareja de escenas propuestas por la estampa, que el pintor novohispano adapta del modo que sigue. El pasaje principal, que da título al grabado, se representa en un primer plano y del lado izquierdo. La santa arrepentida, de rodillas, junta sus manos orantes ante el abad Zósimo, que con el copón en la mano se dispone a darle la comunión. El parecido de la

[54] Mi agradecimiento a Jaime Cuadriello por sus anotaciones a este respecto.
[55] PESSCA, "Mary the Egyptian. 651A". En: https://colonialart.org/archives/subjects/saints/individual-saints/mary-the-egyptian#c651a-3094b (Fecha de consulta: 11/01/2019)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

figura de esta penitente con la que representa López Calderón es elevado, particularmente si atendemos a su propia postura. Pero en la imagen novohispana la santa baja la mirada ante el libro, el crucifijo y los flagelos (y los panes -junto a ella y en el suelo- que sí incluye el grabado) que son atributos suyos. De esta manera se llega a formular una imagen más amplia de María Egipciaca penitente, no restringida al pasaje particular de su última comunión. Ello no elimina el componente eucarístico en el lienzo, que únicamente se desplaza al siguiente plano, donde López Calderón retrata por separado a Zósimo con el copón.

Pedro LÓPEZ CALDERÓN, 1721. *Santa María Egipciaca penitente* (detalles). /
Martín de VOS y Adriaen COLLAERT. *La última comunión de María Egipciaca* (detalles).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En lo referente a la escena del hallazgo del cadáver de la santa, el parecido es tal que llega a disipar cualquier duda acerca del uso de esta fuente gráfica por parte del pintor. Aunque invertidos en espejo, la postura de ambas figuras es idéntica; basta observar la disposición de piernas y brazos (e incluso manos y pies) del monje y la difunta. Respecto a Zósimo, López Calderón solo sustituye la pequeña capa con capucha de la túnica estampada por el citado humeral. Y a su vez, en el conjunto, cambia su escapulario por una estola. En lo demás, el paralelismo entre ambos personajes es completo. Se diferencian, no obstante, los leones que les acompañan, presentándose el macho de cuerpo completo en el grabado, y medio oculto tras el santo en el lienzo novohispano. Este incluye, a su vez y excepcionalmente, según lo dicho, la leona hembra junto a la santa. Por último, cabe advertir el cauce de un pequeño río junto ambos conjuntos.

En paralelo a estas referencias visuales, cabría también considerar el manejo de fuentes escritas que hubieran permitido al pintor conocer los detalles de la historia que representa. No cabe en este estudio particular referir todos los textos que han ido recogiendo y difundiendo este relato hagiográfico de la Egipciaca por más de dieciocho siglos. Otros estudios monográficos se han ocupado de ello (Alvar, 1970 y 1972). Resumimos, no obstante, algunos de los hitos más importantes en el proceso. La biografía de santa María Egipciaca reúne una serie de tradiciones orales orientales, cargadas de tintes legendarios. Su primera versión escrita parece ser hallarse en un texto del siglo VI sobre la vida de san Ciriaco, debido a Cirilo de Escitópolis (Sánchez, 1995: 25). A partir de traducciones realizadas en el siglo VII, el relato fue exportado al mundo occidental. Santiago de la Vorágine la recoge así, con pormenores, en *La Leyenda dorada* (s.XIII) y a partir de esta magna referencia, será repetida por distintos autores. Lo harán en el mundo hispánico algunos de los textos que la revisan y adaptan al repertorio patrio: los *Flos sanctorum*. Alonso de Villegas omite el caso de la Egipciaca, pero otra de las principales compilaciones lo relata con precisión: la de Pedro de Ribadenerya (1761/1599: 570-575). La popularidad de este último texto en el mundo novohispano nos lleva a proponerlo entre las posibles referencias conocidas por Pedro López Calderón, que, como pintor especializado en lienzos religiosos, debió manejar con frecuencia este tipo de fuentes. Es por ello que hemos tomado su relato como guía para la hagiografía anteriormente resumida, siguiendo en ello un estudio más profundo realizado por María Helena Sánchez Ortega (1995: 24-29).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Además de en estas compilaciones hagiográficas, también abundaron en España durante la Edad Moderna otro tipo de textos que se acercaron a la figura de esta penitente egipcia (Díaz, 2016). Destacan entre ellos, por su popularidad, un conjunto de obras teatrales que alcanzaron grandes cotas de éxito en el Siglo de Oro, tanto en la España peninsular como en el virreinato novohispano (Torres, 2013). Para entender la popularidad particular de la vida de María Egipciaca en este contexto -del que es heredero Pedro López Calderón- hemos de conocer primeramente su vinculación con María Magdalena. El gran parecido que une a ambas santas en lo referente a su penitencia y los motivos que la causan no es casual: parece que la propia leyenda de la Egipciaca influye directamente en la versión occidental de la magdaleniense. La vida de "la decimotercera apóstol" se conoce a partir de su presencia en los Evangelios, aunque no debe caerse en la histórica confusión que la asimila con otras "Marías", prostitutas y pecadoras a las que también se mencionan. Sin embargo, advertimos que en ningún caso las Sagradas Escrituras relatan su carácter penitente. Esta faceta de su vida pertenece a una variante occidental de su leyenda que parece haber sido tomada directamente de la tradición de María Egipciaca. Concretamente de los textos que Pablo el Diácono y Anastasio el Bibliotecario dedican a la de Egipto en el siglo VII, los cuales dieron lugar en el XI a una *Vita eremítica* de santa María Madalena. Con esta legendaria penitencia, supuestamente acontecida después de los hechos de la Pasión, se quería propiciar el culto magdaleniense en torno a la cueva de Sainte Baume y la abadía francesa de Vezélay, ubicándose artificialmente en esta región del sur de Francia unos acontecimientos traspasados de la María de Egipto a la de Magdala.

Evitando mayores desvíos hacia la compleja figura de la Magdalena, sirva el hecho para entender cómo el cruce de sus historias terminó por asimilar a la una con la otra, en cuanto a su historia de pecado y penitencia, pero también en cuanto a su propia imagen, así como en el mensaje que ambas lanzan. No faltan, como es normal, algunos matices diferenciadores que también conviene subrayar.

Atendiendo a los tipos iconográficos, los paralelismos sobrepasan la etapa de penitencia para abarcar también las representaciones que aluden a su vida previa como pecadoras públicas. Las causas que les llevaron a perderse en el placer carnal difieren según el relato, oscilando en ambos casos entre la lujuria voluntaria y la necesidad inevitable de verse prostituidas, funcionando el primero de los casos como agravante. Pero ambas cambiarán

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

radicalmente de vida después de su encuentro con el mismo Jesús (la Magdalena) o con la milagrosa imagen mariana de Jerusalén (la Egipciaca). María Egipciaca comienza su penitencia de inmediato, guiada por la Virgen hasta más allá del Jordán; mientras que la "discípula" de Cristo lo hará más tardíamente, después de seguir un tiempo a Jesús y a los apóstoles, tras verse milagrosamente conducida hasta Francia. La anacoreta del Jordán se representa habitualmente, por su larga penitencia, más decrépita y anciana, mientras que la Magdalena suele mantenerse aún voluptuosa, aunque existan excepciones para cada caso. De este modo, la vida y la imagen de ambas funcionaría como ejemplo de arrepentimiento y purificación tras una vida de pecado, por medio de la penitencia y el seguimiento de la virtud de Cristo. Por ello sus relatos y retratos sirvieron como modelo de santidad -y esperanza de perdón- para el género femenino, y más particularmente para las mujeres de mala vida. Mientras tanto, y contradictoriamente, la sensualidad de muchos de sus retratos, además de ilustrar la causa de su pecado, no dejaba de ser visualmente atractiva, funcionando como reclamo para el poseedor de la obra. De tal manera que las representaciones de estas santas mujeres acabaron siendo, en algunos casos, mera excusa para la reproducción de unos cuerpos "justificadamente" eróticos (Sánchez, 1995: 57-66).

No parece este el caso de Pedro López Calderón, que, aunque suaviza lo demacrado de la imagen protagonista, hace otro tanto con su carga de sensualidad. Más que en ilustrar su gran pecado, el pintor novohispano persigue subrayar los dos aspectos que la hacen ejemplar: su penitencia y su afán eucarístico (Delgado, 2003). El primero ya se ha señalado, pero quepa indicar cómo el pintor viene a recalcar este carácter penitente dedicándole la escena principal de la composición, frente a lo propuesto por el grabado que toma como referencia. En este, y en las escenas secundarias del lienzo, se incide en la voluntad de la Egipciaca por recibir la Sagrada Comunión, que la anacoreta insiste en solicitar a Zósimo, recibiendo con ella un consuelo al dolor de sus pecados que le permite morir en paz. La leyenda occidental de la Magdalena, por su parte, versiona más aparatosamente este deseo de comunión, haciéndola subir en éxtasis diario al cielo para recibir el pan sagrado. En ambos casos, parece que el interés por subrayar sendos sacramentos -penitencial y eucarístico-, nace de la necesidad de la Iglesia contrarreformista por reforzar el valor y la importancia de los mismos ante las reticencias que los protestantes estaban manifestando respecto ellos (Sánchez, 1995: 58). El trabajo de Pedro López Calderón se muestra cómplice así, una vez más, del sustrato religioso propio de su contexto.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pedro López Calderón. *San Cayetano*. 1722

Pinacoteca de La Profesa (Sala "Tres Siglos"). Ciudad de México.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Abriendo brazos y manos, y elevando su mirada al cielo en gesto de serena trascendencia, se nos presenta san Cayetano presidiendo una sencilla pero cuidada composición. Está retratado como joven adulto, en pie y en visión frontal, parcialmente girado hacia su izquierda, donde se yergue -tras él- una alta cruz de madera. Las siluetas de ambas figuras se recortan, en la mitad superior de la composición, contra el cielo despejado de un paisaje arbolado que sirve de escenario y fondo de la escena. Dos angelitos situados a izquierda y derecha del santo completan el elenco portando lo que podríamos considerar sus atributos. Analizándolos, descubriremos que nos encontramos ante una forma de representación alejada de los modelos más extendidos por Europa, según argumentaremos en los siguientes párrafos.

Nacido en 1480 en Vicenza -perteneciente entonces a la República de Venecia-, Cayetano de Thiene porta el apellido de su aristocrática familia. Esta le procuró una elevada formación y los mejores contactos, que le facilitaron por vía doble un rápido acceso a la curia papal. En 1504 se licenció en Derecho civil y religioso en Padua, y solo dos años después se encuentra en Roma al servicio de Julio II como protonotario apostólico. Destacó entonces como promotor de la reforma católica y perseguidor de las costumbres corruptas, dentro y fuera de la Iglesia. En 1517 se ordena sacerdote y se integra en la Compañía del Divino Amor, dedicada a practicar la caridad evangélica visitando a presos en las cárceles, y enfermos en los hospitales. Aunque llega a fundar uno de ellos en Venecia, termina regresando a Roma para cofundar en 1523-1524 la Orden de Clérigos Regulares junto a algunos compañeros. Entre ellos destaca Juan Pedro Carafa, obispo de Chieti, ciudad y episcopado cuyo antiguo nombre de *Theate* propició que a los integrantes de esta orden se les conociera como Teatinos. El objetivo de esta nueva Orden era la vivencia del sacerdocio de una manera más virtuosa, que cuidara de manera especial las funciones apostólicas y el culto divino. Su Regla enfatizaba el voto de pobreza, que Cayetano vivió con radicalidad el resto de su vida, tratando de vivir únicamente de la Providencia. Algunos milagros relacionados con este último aspecto han llevado a considerarle popularmente “patrono del pan y del trabajo”. La última parte de su vida transcurrió en Nápoles, donde desarrolló una intensa actividad caritativa hasta su muerte en 1547. Es considerado patrono y protector de dicha ciudad, donde cobró una importante dimensión social y llegó a pacificar algunas revueltas. Fue beatificado en 1629 y en 1671 canonizado (Carmona, 2008: 81-79).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Conocer su hagiografía resulta importante para entender el sentido de muchos de sus más frecuentes atributos y lo extraordinario de algunos de los que aquí se representan. Juan Ferrando Roig resume (en uno de los listados más completos que existen) la tradición iconográfica más recurrente del modo que sigue: "Viste como los sacerdotes, con faja o cordón negro en la cintura. […] Otras veces con sobrepelliz y estola para denotar el especial interés por los sagrados ritos." (1950: 73). El lienzo de Pedro López Calderón presenta al santo vestido con la correspondiente sotana negra pero sin la blanca sobrepelliz.

Sigue Ferrando Roig: "ATRIBUTOS: Bordón de doble cruz, propio de los fundadores; libro de la Regla; Niño Jesús en brazos; azucena. A veces rodeado de ángeles que le ayudan a llevar alguno de dichos atributos. Tal vez un corazón con alas en su diestra, símbolo de su éxtasis." (1950: 74). En estas líneas se presentan otros de los elementos que apreciamos en el lienzo, como los ángeles que portan sus atributos. El más frecuente, el libro de la Regla de su orden, como vemos en pinturas de Francesco Solimena o en una de las esculturas que acoge la portada del templo consagrado a su nombre en Madrid.

Pedro López Calderón incluye dos niños alados vestidos con túnicas cortas en rosa y ocre, uno a cada lado del santo. El de la izquierda avanza de medio perfil hacia Cayetano, pero baja y gira su mirada mientras le ofrece el libro de la Regla teatina y otro objeto posado sobre él. Parece ser un birrete, que le distinguiría como protonotario apostólico o como doctor universitario. Probablemente sea este último el caso, aludiendo los dos colores de sus borlas a los dos derechos -civil y eclesiástico- por los que fue doctor. En cuanto a su forma, sigue aquí una particular tipología novohispana, especialmente ornamentada, que vemos en otras representaciones de santos doctores producidas por esta escuela. Sirva de ejemplo un *San Juan Nepomuceno como doctor*, anónimo y del siglo XVII, que custodia el Museo Regional de Guadalajara (Cuadriello, 2011: 151).

Anónimo. Segunda mitad del s.XVII.
San Juan Nepomuceno como doctor.
Museo Regional de Guadalajara.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El ángel de la derecha, por su parte, se presenta ante el santo dándonos la espalda, aunque vuelve su cabeza para mirar al espectador. Porta en sus manos lo que podríamos interpretar como una beca universitaria, en complemento del birrete[56].

Pedro LÓPEZ CALDERÓN, 1722. *San Cayetano* (detalles). Pinacoteca de La Profesa. Ciudad de México.

Salvo el libro, el resto de atributos resultan infrecuentes en su tradición iconográfica, donde suelen repetirse los arriba listados y otros posteriormente más popularizados, avanzando el siglo XVIII, como el ramo de espigas que alude al "pan de cada día" que nos favorece por su mediación. Tampoco aparecen en este lienzo los pájaros y el lirio, alusión a la Divina Providencia de la que Cayetano también es patrón, por medio del pasaje evangélico de Mateo 6 (Schenone, 1992: 224).

En cuanto al asunto retratado, la escena planteada por Pedro López Calderón también se aparta de las referencias más frecuentes en la plástica europea, donde "es frecuente la escena en que, mientras el santo celebra la Misa ante el pesebre en la noche de Navidad, tuvo la dicha de recibir el Niño Jesús de brazos de la Virgen, a la vista de todos los asistentes." (Ferrando, 1950: 74). La representación del santo con sus brazos abiertos, como vemos en este lienzo, corresponde por su parte a las también habituales escenas de éxtasis, si bien el caso dista mucho de la apoteosis barroca con que suele tratarse el capítulo. Proponemos, pues, una lectura distinta -infrecuente en Cayetano pero común en la representación de muchos otros santos y fundadores-, que quiere destacar su desapego

[56] Agradecimientos al Dr. Jaime Cuadriello por su observación a este respecto.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

al triunfo mundano. Vehiculan este mensaje los atributos que, portados por ángeles a sus pies, evita mirar el santo reformador para centrar su mirada en el ejemplo de Cristo, representado en la cruz coronada de espinas que le acompaña.

Bajo este enfoque del lienzo y de la propia vida y espiritualidad del santo, nos encajan la representación aquí planteada y algunas frases atribuidas a san Cayetano. Este, nacido rico y noble, acostumbró a vestir de manera muy pobre en imitación a Cristo, y "solía decir: Que un hábito viejo de cien años, lleno de remiendos, fuera para él bordado de ricas joyas, y piedras preciosas" (Ribadeneyra y Nieremberg, 1790: parte cuarta, 308). Pues para él la mayor riqueza de su vida vino de renunciar a la curia, practicar la misericordia y abrazar la propia pobreza (Schenone, 1992: 224).

Pedro LÓPEZ CALDERÓN, 1722. *San Cayetano* (detalle). Pinacoteca de La Profesa. Ciudad de México.

Considerado esto, y como tal metáfora, podemos encontrar cierta coherencia en una representación que *a priori* no la tiene: la de un santo sostenido por la Providencia que se muestra profusamente enjoyado. En el lienzo de La Profesa, Cayetano porta dos robustos collares y un espléndido cinturón, todo en oro y cuajado de pedrería, esmeradamente representados por el pintor junto a otros detalles como las mangas bordadas en oro o la fina gasa que según lo expuesto cubre parte de la sotana.

La presencia de estas llamativas alhajas ha sido generalmente obviada por los manuales de iconografía producidos en Europa, donde este tipo iconográfico no es común. La valiosa contribución de Héctor Schenone a la *Iconografía del Arte Colonial* abordó al fin este aspecto, señalando:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

"lo que distingue a San Cayetano en la iconografía hispanoamericana son las joyas, que en algunos casos se combinan con lazos de colores que le otorgan un extraño e inconfundible aspecto. A veces se trata de una sola cadena de oro con un colgante en forma de corazón o de un cordero a la manera del Toisón de Oro, pero, en otras, los collares se multiplican y a ellos se suman pulseras en las muñecas, hilos de perlas ciñendo los brazos, sujetos con moños y ricos cinturones de pedrería" (Schenone, 1992: 223).

Juan Bautista CASTALDO, 1619.
Vida ilustrada de San Cayetano (Gloria de san Cayetano).

Anónimo, *San Cayetano.*
Templo de san Felipe Neri. Guanajuato.

Juan CORREA, *San Cayetano.*
Convento de San Francisco. Guadalajara

Se aportan también algunas fuentes gráficas que sustentan la presencia de cadenas y alhajas, destacando la lámina de la serie mandada a grabar por Juan Bautista Castaldo en 1619. Una visión del santo en su gloria, ricamente ataviado como premio por su santidad (Schenone, 1992: 224). Por nuestra parte, añadimos algunos ejemplos en lienzos novohispanos con parciales paralelismos al de López Calderón. Sirva el caso del san Cayetano pintado por Juan Correa dentro de una serie de dieciséis Santos Fundadores

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ubicada en la iglesia del convento de San Francisco de Guadalajara-Jalisco (Vargaslugo y Victoria, 1985: 285), o el que conserva la pinacoteca del templo de San Felipe Neri "La Compañía" de la ciudad de Guanajuato. Con ambos mantiene un destacado parecido en su expresión y rostro.

Las particularidades de esta variante iconográfica iberoamericana sólo se comprenden, pues, asumiendo como referencia más frecuente en sus representaciones plásticas esta y otras imágenes grabadas. Consideramos, además, que la orden teatina apenas tuvo presencia en la América española hasta el siglo XX[57], careciendo de la posible regulación que la misma hubiera impuesto sobre las representaciones de su cofundador y más ilustre santo. Ello no impidió una rápida propagación de la devoción a este apóstol intercesor de los pobres entre todas las clases sociales americanas, siendo el caso particularmente notable en territorio mexicano, donde según el testimonio epistolar de un jesuita: "no hay casa, iglesia o poblado que no cuente con un altar a San Cayetano"[58].

Aparte de su carisma, otra de las razones fue su asimilación con otros santos con los que compartió ceremonia de canonización el 12 de abril de 1671: santa Rosa de Lima, primera santa americana, san Luis Beltrán, evangelizador de Colombia, y san Francisco de Borja. Todas ellas canonizaciones clave para la Corona española y, en el último caso, también para la Compañía de Jesús, a quien parece deberse en buena medida la propagación de la iconografía caietana en América. Por ello, no es infrecuente verlo representado en altares de numerosos templos de la Compañía, o compartiendo programas iconográficos con otros santos jesuíticos (Vargaslugo, 1974: 236-237). Llega incluso a ser frecuentemente confundido con san Francisco Javier, al compartir ambos similares hábitos y el atributo del corazón alado (Schenone, 1992: 223). Todo ello, paradójicamente, pese al conocido enfrentamiento entre san Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, y Juan Pedro Caraffa, obispo de Teate, cardenal y cofundador de los Clérigos Regulares primero y nombrado Papa Paulo IV después, tras negarse el de Loyola a la propuesta del segundo de unir de sus dos jóvenes órdenes (Tellechea, 2007: 18).

[57] Los teatinos orientaron su labor misional ya en el siglo XVII hacia la Europa oriental, mayoritariamente ortodoxa, y hacia algunas colonias indoportuguesas. Sí tuvieron destacada presencia en la España peninsular y balear, así como en otras naciones Europeas.
[58] MANSON, "Vida y obra de San Cayetano". En: https://www.monografias.com/trabajos/sancayetano/sancayetano.shtml (Fecha de consulta: 13/12/2018).

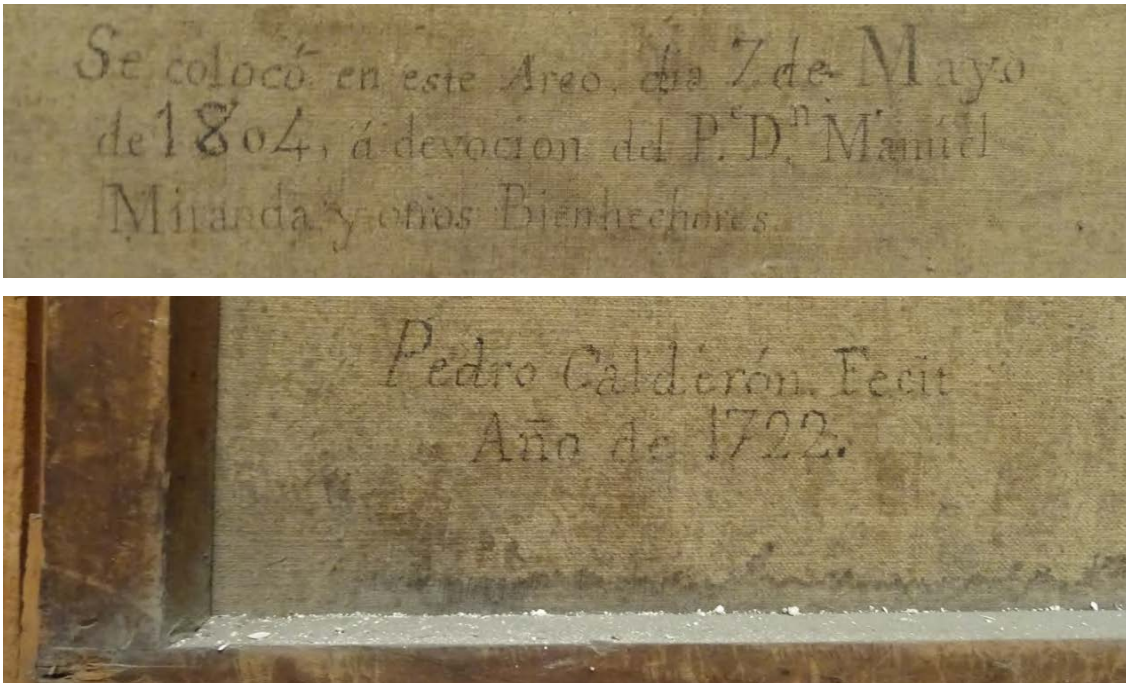
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Estos aspectos resultan de relevancia para entender el posible origen del lienzo que analizamos. La pinacoteca de la Profesa reúne entre sus colecciones numerosos bienes de los jesuitas, que fueron los promotores y constructores del edificio: la que sería una de las principales casas mexicanas de estos religiosos caracterizados por *profesar* un cuarto voto de especial obediencia al Papa. Su patrimonio se mezcla con el de los Filipenses, pues los hermanos del Oratorio habrían ocupado el monumental conjunto poco después de la expulsión de la Compañía en 1767 (Giménez, 2014).

Aunque existen algunos contactos entre Filipenses y Teatinos, lo más probable es que este lienzo provenga del acervo jesuítico, según los motivos expuestos y por su propia datación, sólo dos años posterior a la conclusión de las obras del templo a manos de Pedro Arrieta en 1720. Posiblemente provenga, así, de algunos de los retablos barrocos con que inicialmente se ornamentara el templo, lo que justificaría también el hecho de que presente una iconografía relacionada con la Compañía de Jesús en América, según lo previamente referido. Además, podemos suponer que habría sido desmontado con el mismo en 1804, fecha en la que se está produciendo la sustitución de los retablos barrocos del interior del templo -ya en manos filipenses- por unos nuevos de estilo neoclásico, destacando el Retablo Mayor por Manuel Tolsá. El lienzo de san Cayetano debió salvarse de alguno de ellos para ser colocado en un nuevo lugar, como atestigua la inscripción que registra en su reverso.

Este lienzo sería un caso anómalo en la producción de López Calderón, porque no presenta la firma del autor sobre la capa pictórica, como es su costumbre, sino que se encuentra en el reverso del lienzo, junto a una segunda inscripción. La firma dice "Pedro Calderón, Fecit / Año de 1722.", pero su grafía no corresponde a la característica del autor, como tampoco el colofón *fecit*, optando habitualmente López Calderón por la forma imperfecta *fac*^{t}. (véanse estas consideraciones en el correspondiente apartado). La firma, que no ha de ser autógrafa del autor, debió reproducirse con alta probabilidad para 1804, cuando una segunda inscripción de idéntica grafía ubicada en la parte central del mismo reverso recoge también un cambio en la ubicación de la tela. Y advierte, además, de la intercesión de un devoto particular y varios bienhechores en este proceso, exponiendo como sigue: "*Se colocó en este Areo, dia 7 de Mayo / de 1807, á devoción del P.*^{e} *D.*^{n} *Manuel / Miranda y otros Bienhechores.".*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Pedro LÓPEZ CALDERÓN, 1722. *San Cayetano* (detalles del reverso). Pinacoteca de La Profesa. Ciudad de México.

Junto al lienzo de san Cayetano, debieron salvarse de la reforma neoclásica muchas otras pinturas, que posteriormente pasaron a integrar parte de las colecciones de la pinacoteca una vez organizada esta. Siguiendo este rastro, se han analizado los fondos de la misma en busca de otras obras que pudieran pertenecer al mismo autor y/o al mismo retablo de origen. Con éxito, se hallaron otros dos lienzos que presentaban similares medidas (102 x 79 cm.) y una composición, estilo y factura equivalentes a la del primero, además de idénticos marcos. Todos estos indicios nos permiten atribuir con cierta convicción un mismo autor para estas tres obras y, por extensión, un mismo retablo de procedencia.

Los nuevos lienzos representan a santa Bárbara y a santa Rosalía, siguiendo tipos iconográficos frecuentes en su época para las mismas. Santa Bárbara va ricamente vestida, llevando el cáliz y la hostia en su mano derecha, y una palma en la izquierda. Tras ella se representa la torre donde fue presa, con sus tres ventanas alusivas a la Santísima Trinidad. Lleva nimbo de santidad y se dispone a ser coronada de laureles por un ángel que vuela entre nubes de tormenta sobre ella (Carmona, 2015: 171-172).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pedro LÓPEZ CALDERÓN (atrib.),
Santa Bárbara. Pinacoteca de La Profesa.

Cornellis GALLE II. *Santa Bárbara*
(estampa).

Pedro LÓPEZ CALDERÓN (atrib.), *Santa Rosalía* (vista general y detalle).
Pinacoteca de La Profesa.

Por su parte, Rosalía se nos presenta huyendo de la noble casa de sus padres hacia la cueva del monte Coschina donde inicialmente se retiró a vivir. La entrada a esta cavidad se ve en un tercer plano, a la izquierda del lienzo, mientras que en el primero se encuentra una lápida en piedra donde vemos grabada la inscripción con que la propia joven la marcó: "*Yo, Rosalía, hija de Sinibaldo, Señor de Quisquina y de las Rosas, por el Amor de mi Señor Jesuchristo Me determine Avivir en esta Cueva*." La legendaria santa viste túnica oscura y lleva en su cabeza una corona de rosas blancas a las que refiere su nombre. Entre sus manos, abraza con cariño un crucifijo que también le es atributo, como la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

calavera que se ve tras ella y ante la cueva. Dos ángeles la impulsan, protegen y guían en este decisivo camino. No los identificamos, aunque existen otras dos representaciones dieciochescas similares de este pasaje en las que se reconoce a san Miguel junto a otro anónimo que porta dos atributos más de la santa, aquí inexistentes: las disciplinas y el libro (Schenone, 1992: 703).

Luis BERRUECO, *Santa Rosalía.*
Colección BUAP. Puebla.

Cristóbal de TALAVERA, *Santa Rosalía.*
Iglesia de Santa Bárbara. Cholula.

Pedro LÓPEZ CALDERÓN (atrib.), *Santa Rosalía* (detalle). Pinacoteca de La Profesa.

Es significativa la vinculación de dos de los santos citados con Nápoles: Cayetano y Rosalía, protector y patrona de esta otra importante capital virreinal hispánica. Quizá por exigencias de un programa que desconocemos, o por la hipotética devoción o vínculo con dicha ciudad de los posibles mecenas de estas obras. Conocemos el del lienzo de santa Rosalía, según la inscripción que se recoge en su margen inferior derecho: "*A debosion de Juan Rodigues de mesa*", aunque no tenemos información del personaje. Por su parte, la inscripción trasera del lienzo de Cayetano nos parece remitir a la devoción de quienes debieron propiciar la conservación y reubicación de la obra: el padre *"D.ⁿ Manuel / Miranda y otros Bienhechores"*. El lienzo de santa Bárbara no presenta firma ni otra

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

información de este tipo, pudiendo existir quizá bajo el reentelado que actualmente cubre la trasera del soporte original.

Un estudio técnico especializado podría revelar aspectos como el empleo de unos mismos materiales, que podrían confirmar la hipótesis de una autoría común a los tres lienzos. A falta del mismo, contamos con las conclusiones deducibles de su comparación formal. En cuanto a composición, las tres escenas recurren a un esquema sencillo en que la figura principal ocupa el centro del lienzo en su desarrollo horizontal. Los tres santos se encuentran de pie, en primer plano, insertos en un paisaje natural. Este se encuentra inicialmente despejado donde aparecen los personajes, pero se vuelve boscoso en el plano final. La factura de esta vegetación muestra rasgos equivalentes en los tres lienzos, como también ocurre en las nubes que sutilmente enturbian un cielo que preside más de la mitad superior de la composición y sobre el que se recortan las principales figuras. La gestualidad contenida o la propia escala de estas es también equivalente. Y destaca en las tres obras la presencia de ángeles, en distintas tipologías, pero con modelos comunes a otras obras de López Calderón.

Si comparamos las facciones de los ángeles que acompañan a santa Rosalía, advertiremos ciertos rasgos faciales compartidos con los arcángeles que se aparecen tras la *Virgen del Carmen de Guatemala.* También hay similitudes en sus peinados o indumentaria. Se observan en los cuellos de las túnicas y mangas, por ejemplo, pero se aprecia con mayor claridad al comparar todo el conjunto con el que viste el ángel Gabriel en la *Anunciación* del Museo Regional de Querétaro, similar a los de esta escena. Cabe advertir, no obstante, que no se trata de modelos exclusivos de Pedro López Calderón, sino que fueron comunes en la plástica novohispana de su época. Volviendo a la Virgen del Carmen de Guatemala nótese por último cierta equivalencia en sus rasgos con los de santa Rosalía, compartiendo expresión serena y marcada por las altas cejas que acompañan unos ojos grandes, bocas pequeñas y narices bien proporcionadas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pedro LÓPEZ CALDERÓN (atrib.), *Santa Rosalía* (detalle).
Pinacoteca de La Profesa.

Pedro LÓPEZ CALDERÓN, *Virgen del Carmen de Guatemala* (detalle),
Exconvento de Acolman.

Pedro LÓPEZ CALDERÓN, *Anunciación,*
Museo Regional de Querétaro.

Por otro lado, observemos la figura de san Cayetano: su expresión y sus gestos nos recuerdan al *San Joaquín* del Museo de Arte Sacro de Guadalajara o al *San Felipe de Jesús* de la sacristía del templo de San Francisco de San Luis Potosí. Rosalía, por su parte, no encuentra tan claros equivalentes en la obra de López calderón, que apenas trabaja este tipo de santas lujosamente ataviadas. Sin embargo, la comparación con su particular interpretación de la malagueña santa Paula nos demuestra que sabe y puede trabajar el modelo con notables resultados, mientras que el rico brocado de su túnica encuentra equivalentes en el lujoso bordado de la Virgen del Carmen de Guatemala.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pedro LÓPEZ CALDERÓN, 1722
San Cayetano (detalle).
Pinacoteca de La Profesa.

Pedro LÓPEZ CALDERÓN,
San Joaquín (detalle).
Museo de Arte Sacro de Guadalajara.

Pedro LÓPEZ CALDERÓN,
San Felipe de Jesús (detalle).
Templo de S. Fco., San Luis Potosí.

Advirtiendo todo ello, llama la atención que ningún autor haya señalado anteriormente vínculos entre estas piezas que ahora consideramos de una posible autoría y procedencia común. Se exhiben en una misma sala, pero separadas, y sus cartelas identificativas les atribuyen diferentes cronologías. San Cayetano se presenta como obra de "Pedro Calderón" de 1722, siguiendo los datos de la inscripción trasera, mientras que santa Rosalía, por su parte, lo hace como Anónima y de la segunda mitad del siglo XVIII. Respecto al lienzo de Santa Bárbara, una fuente especializada la tiene por obra de José de Alcíbar, sin aportar razones, pero sí el grabado de Cornellis Galle II que indudablemente fuera modelo para el lienzo[59].

La doctora Paula Mues, por su parte, considera posible la atribución de la misma *Santa Bárbara* a José de Ibarra, según se había planteado también años antes en una tesis de Maestría en la que se estudia la colección de esta pinacoteca (Mues, 2009: 1092; Autrey, Christianson y Pérez, 1973: 514). La comparación establecida en la monografía de Ibarra con otras santas Bárbaras de su pincel manifiesta ciertos paralelismos, pero no necesariamente mayores al conjunto de indicadores que permiten atribuir los tres lienzos de La Profesa a un mismo pincel. ¿Será el de Pedro López Calderón, o el de José de Ibarra o el de Alcíbar?

El trabajo de los dos primeros llegó a converger cronológica y geográficamente en la Ciudad de México durante las primeras décadas del siglo XVIII, y existen otras evidencias que plantean conexiones entre su trabajo. Sea el caso del paralelismo advertido

[59] PESSCA, "Barbara. 3056A/3056B". En: https://colonialart.org/archives/subjects/saints/individual-saints/barbara#c3056a-3057b (fecha de consulta: 13/12/2018).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

entre sus respectivos lienzos de la *Virgen del Carmen de Guatemala*. Uno de ellos, atribuido a Ibarra, pero sin tampoco estar firmado se encuentra en la misma sala de La Profesa (Mues, 2009: 1000).

A falta de pruebas firmes, en poco más se puede aclarar una u otra autoría, contando la atribución a López Calderón con la inscripción presente en el lienzo de san Cayetano. Pero ¿por qué no firmó López Calderón estos lienzos cuando regularmente acostumbró a hacerlo? ¿Recordarían certeramente en 1804 la autoría y datación de un lienzo producido más de ocho décadas antes sin la existencia de una firma? Podría plantearse la posibilidad de que inicialmente este lienzo (y quizá sus compañeros) contaran con la firma de su autor en el margen de los mismos, pero al desmontarse y reubicarse desde su hipotético retablo de procedencia, sus telas fueran acomodadas sobre nuevos bastidores y -en el proceso- recortadas, siendo esta una práctica relativamente habitual. Se entendería entonces el interés por dejar constancia en el reverso del lienzo de unos datos como los recogidos. Pero sólo un análisis técnico experto confirmaría o desmentiría estas posibles alteraciones junto a otras como el borrado o repinte de una posible firma inicial.

Concluimos la comparación entre estas obras de La Profesa resumiendo que existen suficientes indicadores para pensar que las tres -San *Cayetano, Santa Rosalía* y *Santa Bárbara*- pudieran deberse a un mismo autor. Y este sería, con alta probabilidad, Pedro López Calderón, atendiendo a la "firma" recogida en el primero y a los paralelismos formales detectados en todas ellas con otras obras firmadas de su producción.

Aprovechamos el contexto presentado para llamar la atención sobre otro lienzo ubicado en la misma sala *Tres siglos* de pinacoteca de La Profesa: otra santa Bárbara ubicada a continuación de la anteriormente citada, aunque con formato algo mayor (169 x 106 cm). Partiendo de un esquema parecido, esta segunda versión de la patrona de mineros, artilleros o arquitectos -entre otros- presenta menor grado de detalle en sus acabados, suprimiendo el ángel y simplificando vestuario y escenario. Resulta no obstante de

Anónimo, *Santa Bárbara.*
Pinacoteca de La Profesa.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

nuestro interés por la inclusión en los planos de fondo, dentro del paisaje, de escenas secundarias que representan anécdotas relevantes de un relato martirial. En este caso, vemos en la lejanía del paisaje abierto entre la santa y la torre la representación de su padre Dióscoro siendo fulminado por el rayo, lo que ocurrió como castigo divino tras perseguir y decapitar a su propia hija confesada cristiana (Carmona, 2015: 38-40).

Anónimo, *Santa Bárbara* (detalle).
Pinacoteca de La Profesa.

Este esquema se repite de manera característica en la obra de Pedro López Calderón, destacando en los casos de *Santa María Egipciaca*; el *San Juan Nepomuceno* del Colegio de Guadalupe (Zacatecas); o el lienzo de *San Ciriaco y Santa Paula, patronos de Málaga* conservado en Chiapas. Carecemos de más sólidos argumentos para poder atribuir con certeza esta obra -presentada en su cartela como anónima del siglo XVIII- a López Calderón, pero sirva el caso, al menos, para poner de manifiesto cómo la producción del mismo presenta características y recursos de absoluta vigencia en el grueso de la producción artística de su contexto territorial y de época.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pedro López Calderón, *San Joaquín*

Museo de Arte Sacro de Guadalajara (Jalisco).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Repitiendo un modelo compositivo recurrente en sus representaciones de santos, Pedro López Calderón nos presenta a san Joaquín de pie y de cuerpo completo, suavemente volteado en tres cuartos hacia la derecha del lienzo. Su figura, bien centrada, ocupa buena parte del espacio de esta escena, que entendemos interior por el embaldosado del suelo. Este se despieza en perspectiva hacia un fondo oscurecido en sombras que desdibuja la profundidad de la estancia. Su diseño alterna en damero las losas del color de la arcilla con otras de tenue pátina azulada, planteando una contraposición de tonalidades rojizas y azuladas que se repite en el resto de elementos representados. Sirva de ejemplo la peculiar indumentaria del propio santo, según veremos, o las tonalidades de las alas de las dos pequeñas y compactas glorias celestiales que se disponen a ambos lados del santo.

La discreta presencia angélica aporta cierto cariz de trascendencia a una escena por lo demás sencilla, al igual que la luz y las suaves nubes que inundan el tercio superior de la composición. Es la luz de una manifestación divina, que habla, inspira o conmueve a un santo que eleva al cielo una mirada absorta y serena. De mayor expresividad resulta la gestualidad de sus brazos y manos, que se abren y adelantan -flexionados los codos- para manifestar tanto sorpresa como súplica. Estos detalles nos podrían llevar a interpretar la escena como un pasaje de teofanía, pero atendiendo a lo que conocemos de la vida de san Joaquín no encontramos ningún episodio que pudiera corresponder con literalidad a lo que aquí se representa.

La vida del padre de la Virgen María no aparece recogida en los evangelios canónicos, si bien se refiere en bastantes textos apócrifos, y en particular los que abordan la infancia de la Virgen: el *Protoevangelio de Santiago*, el *Evangelio de Pseudo Mateo*, y el *Libro sobre la Natividad de María*. Relatos medievales como la *Leyenda Áurea* de Santiago de la Vorágine o las visiones de Santa Brígida fomentaron, en su época, la popularidad de estos ciclos marianos en los que aparece su padre Joaquín. Y aunque la teología emanada del Concilio de Trento quiso prescindir de las devociones sin base bíblica, el relato y sus representaciones mantuvieron un gran éxito en el mundo hispano por los siglos venideros. De ahí que hacia finales del siglo XVII y principios del XVIII se escribieran, en vida de Pedro López Calderón, textos que propiciaron una gran difusión al asunto, como la *Mística Ciudad de Dios* de sor María Jesús de Ágreda (1670), o el *Flos Sanctroum* del padre Ribadeneyra (1717) (Schenone, 2008: 119).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La tradición que estos escritos referencian presenta a Joaquín como hombre rico y de avanzada edad, desposado con Ana -futura madre de María-, perteneciente como él a la casa de David y unos años más joven. Después de muchos años casados no habían podido concebir ningún descendiente, por lo que se les consideraba estériles. Esto era razón de un fuerte agravio en la sociedad israelita de su época, por asumirse que Dios no les encontraba dignos de prosperidad. Por ello, Joaquín llegó a ser reprendido por el sumo sacerdote y expulsado del templo de Jerusalén en una ocasión que se disponía a entregar unas ofrendas. Después de este capítulo huyó al desierto con su rebaño, y allí suplicó a Dios que, pese a su vejez, le concediera descendencia al igual que hizo con Abraham, pues todos los justos de Israel la habían tenido. Santa Ana, que había quedado sola en Jerusalén, hizo por su parte lo mismo, y un ángel enviado de Dios -Gabriel o Miguel en algunas versiones- se les apareció para anunciarles que el Señor respondía a sus súplicas concediéndoles tener una hija a la que llamarían María. Los esposos acudieron a buscarse, encontrándose en la "Puerta Dorada" de Jerusalén; y de su beso o abrazo se gestó -en aquel mismo momento y por milagro- la Virgen en el seno de santa Ana. Esta escena es, por ello, una de las más importantes y representadas de todo este relato, sumando además su peso sobre algunas consideraciones atendidas por el dogma concepcionista. Concebida María, su padre vuelve a estar presente en las escenas de su Natividad o de su Presentación en el Templo, pero deja de aparecer -entendiéndose su muerte- en los capítulos de su vida adulta que con frecuencia continúan estos ciclos marianos de gran popularidad en la América virreinal (Schenone, 1992: 129-136 y 2008: 119-146).

Pedro López Calderón conocía bien estas escenas, que trabajó al menos en un enconchado con su firma que representa el *Nacimiento de la Virgen* (colección particular, México) y en el cual retrata nuevamente a Joaquín con parecida indumentaria. Añadimos, además, cuatro lienzos en el Museo Regional Potosino que debieron formar parte de un ciclo más amplio que representa escenas de la vida adulta de María, con pasajes pertenecientes a sus gozos y dolores. Estando analizadas estas piezas en sus páginas correspondientes, centramos la atención de estas líneas en el lienzo que nos ocupa, para advertir, según lo adelantado, que no parece representar un pasaje concreto de los previamente relatados. Descartamos así su interpretación como un posible "Anuncio a san Joaquín" -que ocurre en el desierto, con un ángel mensajero y con ropas o atributos de pastor- y solo advertimos la posibilidad de que pudiera representar su plegaria previa por un hijo. No obstante, entendemos que el presente lienzo puede más bien considerarse como una representación

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

genérica del santo que no alude a ningún pasaje específico de su vida. De modo que la luz, las nubes y las glorias de ángeles mostrarían únicamente una conexión con lo divino que se deduce automáticamente de su santidad, como el nimbo sutil que rodea su cabeza.

Por su parte, la vistosa vestimenta que lleva Joaquín se aparta del tipo iconográfico más habitual en la tradición europea, que le viste "con la túnica de los rabinos ceñida con una ancha faja anudada por delante y con un manto que lo cubre desde la cabeza, portando un cayado curvo en forma de muleta"[60]. En esta ocasión, viste Joaquín una túnica azul sencilla que se cubre con un llamativo abrigo rojo, de sofisticado diseño y ricamente guarnecido con ribetes de piel de armiño en su apertura central y final de mangas. Junto al color rojo, esta blanca piel moteada en negro es un elemento característico de la indumentaria regia o imperial, queriendo marcar con ello la nobleza de la estirpe de Joaquín (y por extensión, de María y de Jesús). Por ello, suelen presentarla en sus mantos los santos que son reyes (p.ej. Fernando) o el rey mago Melchor. E incluso el propio Dios Padre cuando se representa entronizado, según un modelo que llega a asumir san Joaquín en un lienzo de Miguel Cabrera conservado en el Museo Nacional de Arte de México.

Miguel CABRERA, *San Joaquín,* MUNAL.

Anónimo, s.XVII, *San Joaquín,* Museo Nacional del Virreinato.

Anónimo novohispano, s.XVIII, *San Joaquín,* Museo Amparo.

Pero más que como manto, el diseño más repetido en los retratos americanos de Joaquín es precisamente el abrigo de llamativas mangas que aquí reproduce López Calderón. Lo encontramos, con las lógicas variaciones menores, en muchas de las escenas de la infancia mariana estudiadas por Héctor Schenone, que aporta ejemplos de distintas latitudes

[60] MUNAL, "San Joaquín". En: http://munal.emuseum.com/objects/498/san-joaquin;jsessionid=E744AA7EC9202573738692818FBF6631?ctx=7b731641-e7d2-4342-b1bd-8b9c43e3406f&idx=850 (Fecha de consulta: 13/03/2019)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(1992: 484-485 y 2008: 119-136). Pudiendo consultarlos en sus estudios, añadiremos en estas líneas otros casos que hemos podido localizar de representaciones individualizadas similares a la que nos ocupa. Del siglo XVII es un lienzo anónimo del Museo Nacional del Virreinato que se empieza a aproximar a lo que en el XVIII parece un modelo común para las mangas: de abultados pliegues en los hombros y abiertas desde ahí para dejar salir a los brazos. Otra pintura anónima del Museo Amparo de Puebla nos las presenta en un retrato a medio cuerpo, mientras que la obra de Pedro López Calderón nos permite ver completo el resto de las mismas, colgando decorativamente junto al cuerpo y hasta las rodillas, parcialmente abotonadas.

El mayor parecido se encontrará, no obstante, con otro *San Joaquín* del Museo Nacional del Virreinato, obra de Miguel Cabrera. En este caso, el paralelismo con el lienzo de López Calderón se extiende a todo el conjunto, presentando equivalencias en cuanto a su composición, gestualidad, fondo, o las glorias de querubines, además de en la vestimenta y en la fisionomía del personaje. Cambian los atributos del cayado de pastor y el turbante que el Joaquín de Cabrera recoge con su mano derecha junto al propio manto, confiriendo a la prenda cierto movimiento diagonal. Aunque López Calderón prescinde de estos elementos, las equivalencias indicadas y las que advertimos en detalles como los de la mano derecha -idénticamente dispuesta en ambos lienzos- nos hacen pensar en la existencia de un referente común compartido por ambos pintores, que no obstante desconocemos.

Miguel CABRERA, *San Joaquín,*
Museo Nacional del Virreinato.

No sabemos la datación exacta de esta obra, que su autor firma como *Pedro Calderón Fac^t.*, sin añadir -como en otras ocasiones- referencia a su factura en la capital novohispana. Actualmente se conserva almacenada en el Museo de Arte Sacro anexo a la Catedral de Guadalajara (Jalisco), el cual reúne un patrimonio de distintas procedencias: acervo catedralicio, de distintos templos diocesanos, y numerosas donaciones puntuales de particulares. No se conoce por qué vía pudo llegar este lienzo a sus colecciones, pero hay constancia de otros trabajos de López Calderón en la ciudad y otras localidades cercanas (*Virgen del Rosario* […], Templo de san Sebastianito, Tlaquepaque).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Conocemos con profundidad este último, estudiado concienzudamente con ocasión de su reciente restauración (Barba, Campos, Castañeda y García, 2012ª y 2012b). No obstante, solo tenemos constancia documental de otra obra de mayor relevancia para el caso que nos ocupa por su posible vinculación: una *Santa Ana*. Agustín Fernández Villa cita tener constancia de "una Santa Ana que he visto en esta ciudad, que también es de muy poca importancia" (1990: 29). Se trata de una de las referencias más antiguas en la historiografía artística a la obra de López Calderón, datando de 1884 o al menos de 1919, cuando se edita una nueva versión de sus *Breves apuntes sobre la antigua escuela de pintura de México y algo sobre la escultura*, que a su vez conocemos por la citada edición de 1990. Tomando en cuenta la referencia de Fernández Villa, y sin añadir nueva información, repite su cita Manuel Toussaint décadas después en sus estudios de *Arte colonial en México* (1990/1948: 125) y en *Pintura colonial en México* (1990/1965: 152), de donde pasan a conocerla otros autores.

Desde entonces, no hemos vuelto a localizar ni tener constancia de esta obra, que puede haber desaparecido o bien seguir conservada en alguna colección particular o religiosa. Me dieron testimonio de un lienzo de santa Ana ubicado en dependencias catedralicias, al que no tuve acceso, pero que sería de interés conocer por si se tratara del atribuido a López Calderón. Sea o no este el referido ejemplar, asumimos en cualquiera de los casos una posible relación directa con el lienzo de san Joaquín, que pudieran así haber formado originalmente una pareja, retratando de esta manera dual a los padres de María.

> Respecto a la "poca importancia" que atribuye Villa a esta pieza señalamos que pudiera tratarse de una apreciación motivada por su propio estado de conservación, pues antes de su reciente restauración, también en lienzo de Joaquín presentaba -por su deterioro- un interés estético bastante menor al finalmente revelado, como está ocurriendo con buena parte de la producción de Pedro López Calderón cuando es sometida a este mismo proceso.

Pedro LÓPEZ CALDERÓN, *San Joaquín* (antes de su restauración)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pedro López Calderón, *San Felipe de Jesús*
Sacristía del templo de San Francisco de Asís. San Luis Potosí.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pedro López Calderón, *San Martín de Aguirre.*
Sacristía del templo de San Francisco de Asís. San Luis Potosí.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Los mártires franciscanos del Japón

La presencia de religiosos cristianos en Japón fue siempre de la mano de los contactos comerciales entre españoles y portugueses con este rico archipiélago asiático. Se inició tímidamente a mediados del siglo XVI con la labor de san Francisco Javier, pero fue bajo el reinado de Felipe II -y particularmente durante su anexión de las dos coronas ibéricas- cuando estos vínculos cobraron más relevancia y carácter oficial. En un primer momento, los shogunes y poderosos comerciantes nipones mostraron interés por mantener buenas relaciones con estas potencias, rentablemente atraídas por sus productos. Pero las potencias ibéricas cada vez sumaban mayor poder y presencia en el sudeste asiático -territorio de tradicional influencia nipona- donde aumentaban sus conquistas. De ahí que en poco tiempo los dirigentes japoneses empezaran a desconfiar, temiendo la invasión de sus propios dominios. El factor religioso -siempre paralelo y estrechamente ligado- siguió una evolución similar. Cuando las relaciones diplomáticas fueron buenas, se permitió sin impedimentos la llegada de misioneros y sus labores de evangelización. Primero fueron los jesuitas y después los franciscanos, no sin darse cierta rivalidad entre ambas órdenes. Y lo mismo entre el conjunto de católicos y los religiosos locales: sintoístas, budistas y bonzos. Las relaciones entre estos grupos fueron casi siempre tensas, principalmente por recelos compartidos y luchas de poder entre unos colectivos que se percibían mutuamente como una amenaza. Así, se sucedieron periodos de tolerancia con otros de represión o suave persecución contra los cristianos, pero esta fricción cada vez mayor acabó propiciando el trágico estallido de violencia que llevó al martirio de los dos protagonistas de estos lienzos y veinticuatro compañeros más. Después lo observaremos. Más tarde, nuevas y más dramáticas matanzas continuarán marcando las relaciones entre Japón y occidente, con varios siglos de hostilidad mantenidos hasta época reciente, si bien no cabe ahondar en ello para el caso (Cabezas, 2012; Padilla, 2014: 108).

Varias circunstancias fortuitas y puramente casuales vinieron a unirse a las causas que propiciaron la matanza, haciendo detonar lo que inicialmente era un conflicto meramente ideológico y comercial. En primer lugar, se ha señalado la repentina sucesión de varias catástrofes naturales que asolaron por estas fechas el territorio nipón: irrupciones volcánicas con lluvias de ceniza y polvo rojo –"de sangre"-, el avistamiento de un cometa, terremotos y hasta un tsunami. Los religiosos locales interpretaron estas desgracias como malos augurios derivados de la presencia extranjera y sugirieron al emperador la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

expulsión de los mismos. En segundo lugar, la azarosa llegada del galeón *San Felipe* -conducido a las costas por las mismas inclemencias meteorológicas- hizo sospechar al *shogun* de un posible intento encubierto de invasión, al que quiso ofrecer una rotunda respuesta. Esta concluiría con la matanza pública, con carácter aleccionador, de un grupo de destacados católicos (Padilla, 2014: 109-112).

El martirio comenzó el 8 de diciembre de 1596, con el apresamiento de los monjes de Oasaka y Kioto (esta última, conocida entonces como Myako, Miako, Miaco o Meaco). Fueron condenados al corte de sus narices y orejas izquierdas, aunque finalmente la mediación diplomática logró que solo fuera el lóbulo de dicha oreja. Desde enero de 1597 se les hizo recorrer buena parte del país a pie o caballo con un cartel que explicaba su nombre y las causas de su condena: su labor evangelizadora, para entonces prohibida. Se buscaba con ello dar escarnio público a toda la sociedad local, y particularmente a las crecientes comunidades cristianas. Y una vez conseguido, decidió ampliar su mensaje a escala global decretando la matanza de un grupo de veintiséis cristianos: cinco franciscanos europeos, entre ellos san Martín de la Ascensión; el franciscano mexicano conocido por Felipe de Jesús; tres jesuitas japoneses, encabezados por el afamado san Pablo Miki, y diecisiete laicos japoneses, de los que tres eran aún niños. Más adelante conoceremos la historia particular de los dos que protagonizan los lienzos que analizamos y cómo llegaron a este destino, que a partir de este momento fue común para ambos y todos sus compañeros.

Los veintiséis cristianos fueron crucificados grupalmente, en una colina a las afueras de Nagasaki. La crucifixión era la condena propia de los enemigos del Estado, y en Japón se llevaba a cabo en cruces con forma de aspa, sosteniendo a los reos con argollas metálicas para atravesarlos después con lanzas. Así se ejecutó la orden del emperador Toyotomi Hideyoshi el 5 de febrero de 1697, ante más de 4000 ciudadanos, entre los que había portugueses, españoles y nipones, incluyendo muchos cristianos. Estos habrían de asimilar el mensaje aleccionador lanzado por el gobernante nipón y difundirlo más allá de sus fronteras, como sucedió. Pero llevaron también, con el testimonio de estos mártires, sus reliquias: restos de las túnicas y kimonos arrancados a los ajusticiados, así como paños impregnados con su sangre. Sus cuerpos estuvieron expuestos en las cruces por varios meses, durante los cuales no dejaron de recibir visitas de devotos y curiosos. Según algunas versiones del relato, los santos cadáveres -milagrosamente- no habrían

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

dejado de derramar fresca su sangre martirial, hasta que al año siguiente un legado de Filipinas fue autorizado a llevarse sus restos y los de sus cruces (Quesada, 1962; Padilla, 2014: 117 y 119).

Como mártires, el grupo de Nagasaki fue reverenciado desde el momento de su muerte, recogiéndose tempranamente las biografías de todos ellos. En 1627 se beatificó a los veintitrés franciscanos (los seis frailes y los restantes laicos, terciarios de la orden), y en 1629 a los tres jesuitas. El proceso causó un nuevo desencuentro entre ambas órdenes, que lo gestionaron por separado, pero el grupo de veintiséis fue canonizado conjuntamente el 10 de junio de 1862. Su fiesta se celebra el día de su martirio -5 de febrero- o bien se pospone al 6 para festejarlos junto a la también mártir santa Águeda. La tradición jesuítica o franciscana los cita como "San Pablo Miki y sus compañeros" o como "Santos mártires franciscanos del Japón". Y de entre estos últimos, por las razones que veremos, destacan históricamente los dos santos que vemos representados por Pedro López Calderón: san Felipe de Jesús y san Martín de la Ascensión, particularmente el primero.

San Felipe de Jesús

Felipe de Jesús es el primer santo mexicano. Ello le ha valido un papel destacado dentro del conjunto de los Mártires del Japón, particularmente en el virreinato novohispano (aunque su canonización no se efectuara hasta 1862, concluido ya este periodo). Su figura se refiere con relativo detenimiento en la abundante literatura dedicada a la este conjunto de mártires, y existen estudios monográficos dedicados exclusivamente a su persona (Quesada, 1962). No obstante, parece que no son tantos los trabajos sustentados con verdadera evidencia histórica, y su hagiografía no deja de ofrecer incertidumbres y discrepancias (Padilla, 2014: 102 y 123). Se resumen como sigue algunos de los hechos más relevantes y consensuados de su vida y muerte.

Felipe de las Casas Martínez nació en la Ciudad de México en 1572 o en 1574. Era criollo, primogénito de un matrimonio llegado de Sevilla y enriquecido con el negocio de la platería. Estudió en el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, junto a otros jóvenes de las más honorables familias de la ciudad. A los 16 años ingresó al convento franciscano de Santa Bárbara, en Puebla, para realizar el noviciado. Pero al acabar su formación,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

decidió no profesar y abandonar la vida religiosa, volviendo a la casa familiar. No faltan los relatos que lo presentan como un joven consentido y rebelde, al que "no le interesaba la vida religiosa, ni la orfebrería, ni los cargos modestos, sino los amoríos, las cabalgatas y las diversiones" (Benítez, 2004/1953: 107).

La familia decidió enviarle a Filipinas con una suma de dinero para que se hiciera comerciante, lo que ocurre hacia 1590. Pero en lugar de invertir en negocios, parece que en Manila dilapidó en solo tres años toda su fortuna, ocupándola en placeres mundanos y mujeres, según algunas fuentes (Benítez, 2004/1953:107). Solo entonces, como "hijo pródigo" y arrepentido, vuelve al seno de la Iglesia, implorando ser admitido en el convento franciscano de Santa María de los Ángeles, en Manila. El 22 de mayo de 1594 hizo sus votos, cambiando su apellido familiar por "De Jesús". Con ello quería señalar su asimilación a Cristo, a quien intentaba imitar piadosamente desde su conversión, particularmente en el cuidado de los enfermos (Padilla, 2014: 107). Quiso entonces ordenarse sacerdote, para lo cual tenía que regresar a México. Y ayudado por los buenos contactos de su padre, consiguió permiso para hacerlo, embarcando desde el puerto de Cavite rumbo a Acapulco el 12 de julio de 1596 (Benítez, 2004/1953: 108).

Hasta aquí su vida resulta relativamente normal. Pero la trayectoria del joven criollo cambió repentinamente a bordo de la nao *San Felipe*. Este galeón comercial, sobrecargado de preciadas mercancías, topó con fuertes tormentas en mitad del Pacífico a lo largo de más de dos meses de navegación, que dañaron la nave y acabaron con la vida de varios de sus tripulantes. El barco acabó, para finales de septiembre, vagando a la deriva, mientras los vientos lo empujaban hacia la costa japonesa. Vieron entonces con pavor los navegantes un extraño prodigio en el cielo: una cruz en las nubes, primero blanca, que se volvió color sangre y después negra. Fue interpretado como signo de mal augurio lo que probablemente era resultado de la acción volcánica que estaba afectando para entonces el archipiélago nipón, cubriéndolo de rojas cenizas (Padilla, 2014: 115).

Según lo dicho, estos extraños fenómenos naturales se citan como una de las causas que -indirectamente- propiciaron el propio asesinato de los protomártires del Japón. Y también se refiere el propio arribo de la nao *San Felipe*, que había quedado varada en las costas niponas el 18 de octubre. La inesperada llegada de estos extranjeros hizo estallar la extrema tensión que existía entre el emperador Toyotomi Hideyoshi y los cristianos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

europeos, cuyas causas ya se han expuesto. Y, deseoso también este de hacerse con las valiosas mercancías de la nave española, requisó la carga y mandó encarcelar a todos los llegados en la misma. Aprovechó la ocasión para detener también a los religiosos cristianos, y ordenó finalmente crucificarlos, permitiendo no obstante el regreso de los laicos españoles a Manila. Felipe de Jesús, que aún no era sacerdote, podría haberse salvado, pero pidió ser tratado como sus hermanos de orden y fue encarcelado con ellos, siguiéndoles en el martirio que conocemos (Padilla, 2014: 115-116).

El joven criollo de 25 años quiso así seguir a Jesús de Nazaret -con el que tenía una especial identificación- hasta sus últimas consecuencias: muriendo voluntariamente en la cruz. Se dice que quiso ser, además, el primero en hacerlo, solicitándolo a los verdugos nipones desde el madero al que estaba preso por argollas. Por ello suele representarse en el centro del grupo de crucificados y recibiendo el primero las lanzadas. Inmediatamente antes de exhalar habría pronunciado: "Jesús, Jesús, Jesús", expresando con esta repetición su amor a Cristo. Una vez caídos todos sus compañeros, su cuerpo fue el único en ser retirado de la cruz y desmembrado, distribuyéndose por distintos lugares para dar fe de su existencia (Padilla, 2014: 117 y 119).

Su beatificación (1627) y canonización (1862) ocurrió a la par del resto de sus compañeros franciscanos, pero al tratarse del único santo mexicano, gozó desde entonces de una especial consideración. La iglesia católica en México lo considera patrono de la Ciudad de México y de su arzobispado. Como tal le veneraban cada 5 de enero con una procesión y una misa solemne, aunque por lo demás su figura no gozó ni goza de gran conocimiento ni devoción entre los habitantes de la capital (Conover, 2015). Más popular resulta en las ciudades de Colima y Villa de Álvarez, donde se le invoca como protector contra incendios y temblores. La causa de este patronato es puramente fortuita y no guarda relación con su hagiografía, según estudia Raymundo Padilla (2014: 118-122). En todo caso, y pese a lo modesto de su devoción, su condición de primer santo mexicano ha bastado para que exista un número de representaciones individualizadas de Felipe de Jesús sensiblemente mayor a la del resto de sus compañeros, que normalmente suelen aparecer representados de manera grupal, en los retratos colectivos de este elenco martirial (Alonso, 2013: 241).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Wolfgan KILIAN (1581-1663), *El martirio de 1597,*

San Martín de Aguirre

Martín de la Ascensión es el nombre oficial para la cristiandad de este santo de origen vasco. Lo adoptó al tomar los hábitos franciscanos el 17 de mayo de 1568, siendo su apellido original y -por extensión- su origen, asunto de un histórico debate. Distintas localidades han reclamado ser cuna de este mártir del Japón, defendiendo con vehemencia sus respectivas posturas, movidas probablemente por el prestigio que suponía para una localidad tener entre sus naturales a un personaje elevado a los altares. En todas lo han venerado históricamente y hasta la actualidad. Así, la localidad guipuzcoana de Vergara lo toma por su vecino Martín de Aguirre, nacido el 11 de septiembre de 1567. Y con el mismo nombre lo reclaman en Ibarranguelua, provincia de Vizcaya. Pedro López Calderón, por su parte, mantiene este apellido, aunque según lo señalado en la inscripción del lienzo lo da por mexicano. Con todo, la hipótesis que ha terminado cobrando mayor peso le tiene por Martín de Loinaz y Amunabarro, nacido en Beasain (Guipúzcoa). Un estudio del historiador franciscano Martín Mendizábal aporta nueva documentación histórica para constatar esta identidad y clausurar con ello el histórico pleito. (Mendizábal, 1997: 27-35)

El resto de la vida de este personaje puede reconstruirse con mayores certezas a partir del momento en que ingresa en la Universidad de Alcalá para estudiar Filosofía (Artes) y

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Teología. Allí se sintió llamado a la vocación franciscana, ingresando en esta orden en 1585. Primero como novicio, formándose en San Sebastián de Aunón (Guadalajara), para tomar los hábitos un año después. Se trasladó entonces a Madrid para continuar sus estudios de teología en el convento de San Bernardino, finalizándolos y ordenándose sacerdote para 1590. Las grandes aptitudes intelectuales demostradas en su formación le valieron ser nombrado profesor (lector) al poco de ordenarse, ejerciendo un curso en el mismo convento para trasladarse después al del Santo Ángel en Alcalá de Henares. Sus superiores vaticinaron en él una próspera carrera académica, pero el joven vasco deseaba, ante todo, ser misionero. Consiguió autorización para inscribirse en una expedición que se dirigía a Filipinas a comienzos de 1592, dirigiéndose llegado el momento a pie hasta Sevilla. De allí habría de partir junto a otros frailes misioneros con la Flota de Indias, encaminándose primeramente a Nueva España. Pero al poco de zarpar, un temporal les obligó a retroceder y posponer la expedición. Volvió a partir en enero de 1593, impartiendo ya en la capital virreinal clases de Filosofía en el convento de Nuestra Señora de Churubusco, mientras aguardaba el momento de embarcar en el Galeón de Manila. Con esta flota llegó a Filipinas en 1594, donde le destinaron nuevamente a formar en Filosofía y Teología a los jóvenes novicios. Martín, viéndose alejado de su propósito misionero, insistió a sus superiores hasta conseguir permiso para partir como tal a Japón. A comienzos de 1596 arribó al archipiélago nipón, ingresando primero en el convento de Kioto, y después en el de Osaka. En escasos meses, destacó en su cuidado de los enfermos y en su labor evangelizadora, logrando algunas conversiones, y siendo promovido a presidente de su comunidad. Estos hechos no debieron agradar al receloso emperador, que toleraba a las comunidades cristianas existentes, pero tenía prohibido el proselitismo. Todo ello vino a sumarse a un variado conjunto de factores que, según lo visto, propiciaron el estallido del conflicto y desencadenó en el martirio de este fraile y sus veinticinco compañeros (Cantón, Díaz y De Pablo, 1991: 226-229).

Fray José de TORRUBIA, 1742. *El hijo de Beasain […].*
(grabado de El martirio de San Martín de la Ascensión)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Salvo el culto particular recibido en las localidades vascas que históricamente se han considerado lugar de su nacimiento, la figura de san Martín de la Ascensión ha sido venerada y representada más comúnmente junto al grupo de Mártires del Japón. No obstante, existen algunas representaciones que -con cierto afán propagandístico franciscano-, resaltan de entre los veintiséis crucificados las figuras de los seis profesos de esta orden, entre los que se encuentra Martín de la Asunción. También se conoce un grabado que ilustra particularmente su martirio, dentro de los escritos que le dedica monográficamente Fray José Torrubia en 1742. En esta representación, el santo vasco se encuentra crucificado y alanceado entre San Antonio y San Luis, discípulos suyos y compañeros de martirio, siguiendo un esquema propio de un Calvario con Jesús entre los ladrones.

Los lienzos de Pedro López Calderón

Pedro López Calderón retrata a estos dos mártires franciscanos en sendos cuadros de composición y formato idénticos. En ambos vemos al santo protagonista en pie, al centro de un lienzo que ocupa mayoritariamente su figura. Se representan de tres cuartos, volteando ligeramente su frontalidad hacia la derecha en el caso de san Felipe de Jesús y hacia la izquierda san Martín de Aguirre. Bajo sus pies, algo abiertos, se reproducen sus nombres en un suelo cubierto de losas de barro, algunas con pátina verdosa, que en el caso del mexicano son todas cuadradas, mientras que bajo el vasco aparecen combinadas junto a otras rectangulares que las enmarcan, en una trama más elaborada. Ambos patrones aparecen repetidos en bastantes creaciones de este autor, que por lo general acude en estos lienzos a una fórmula bastante usual en sus retratos de santos, particularmente en los más sencillos. Abundarán también en ellos los fondos de nubes que cierran las escenas, como volvemos a observar aquí. Y se repetirá igualmente la franja oscura a modo de sombra que hace de transición, a la altura de las piernas, entre el suelo y el cielo de este espacio indefinido y de apariencia medio exterior medio interior.

Atendiendo a lo particular, cabría interpretar que estas oscuras nubes adquieren un significado preciso en los relatos hagiográficos de ambos mártires, según conocemos. Rojas y negras fueron las nubes que avistó Felipe de Jesús desde su embarcación a la deriva, sobre la costa de Japón, y con la imagen de una cruz como presagio de su martirio. Las mismas nubes -probablemente producidas por una erupción volcánica, junto a la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

lluvia de tierra rojiza y cenizas que le acompañó- fueron interpretadas en el caso de Martín de Aguirre también como mal augurio, concretamente por el clero nipón, convirtiéndose con ello en una de las causas (indirectas) de su detención.

No tenemos certeza de que el pintor novohispano conociera estos detalles relatados por las respectivas hagiografías, ni de que los estuviera representando a conciencia. Tampoco sabemos si simplemente recurrió a estas formas nubosas, como en otras ocasiones hiciera, para dotar a la escena de cierto aire de trascendencia acorde a una representación martirial. Del mismo modo, desconocemos la causa de una particular confusión producida en las inscripciones que identifican a ambos personajes. Particularmente a san Martín de Aguirre, que aparece calificado inmediatamente después de su nombre como "mexicano". El origen de este mártir -aunque controvertido según se ha visto- se conoce vasco desde un inicio. Por ello resulta extraño que López Calderón lo haga oriundo de México; más aún cuando no lo hace con Felipe de Jesús, quien precisamente destacaba por ello. Sea entendido esto como una mera confusión entre ambos personajes, pero cabe señalar lo anómala que resulta esta cuando se da en unas obras que asumimos concebidas para un convento franciscano, cuyos frailes debían tener buen conocimiento del caso. Menos extraño resulta el hecho de que en tales inscripciones los personajes sean identificados como santos cuando para entonces eran solo beatos, o que se les represente ya con el correspondiente halo en torno a sus cabezas. Esto no debió ser infrecuente en este tiempo, pues conocemos de otros casos, e incluso de otros ejemplos en la misma producción de López Calderón, como su *San Juan Nepomuceno* firmado en 1723 (Museo de Guadalupe, Zacatecas).

Pedro LÓPEZ CALDERÓN, *San Martín de Aguirre* (detalle). Templo de San Francisco, San Luis Potosí.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pedro LÓPEZ CALDERÓN, *San Felipe de Jesús* (detalle). Templo de San Francisco, San Luis Potosí.

Respecto al tipo iconográfico reproducido por el pintor advertimos que es prácticamente idéntico en ambos casos, variando en poco más que en la mínima e irrelevante variación en la posición corporal de las figuras. Ambos franciscanos visten según el atuendo corporativo. Su recio hábito color pardo va amarrado a la cintura por un rudo cordón, que vemos colgar ante sus piernas. En sus pies, calzan sandalias de tiras de cuero y atadas por el tobillo. Lo atributos que les identifican como mártires del Japón son la cruz y las lanzas, que sostienen ambos erguidas, apoyando sus extremos inferiores en el suelo. Las agarran ambos con la mano izquierda y desde la cintura, dejando libre la derecha, que levantan. La dimensión de estos instrumentos martiriales es mayor a la altura de los personajes, como corresponde, aunque quizá algo reducidas en escala para tener mejor cabida en la composición (particularmente la cruz, no muy bien resulta en su perspectiva para el caso de Felipe de Jesús). Aunque lo más representativo en cuanto a la imagen de estos elementos reside en su tipología. La tradición iconográfica representa, desde sus inicios, la crucifixión (y las cruces) de los mártires japoneses según el modelo de la de Cristo. No obstante, en Japón estos instrumentos se cruzaban en forma de aspa, siguiendo el tipo de San Andrés. Se ha indicado que este puede ser el motivo por el que las lanzas se representan habitualmente así cruzadas, tanto atravesando los costados de los mártires colgados de la cruz como cuando son simplemente cargadas como atributos, sirviendo aquí de ejemplos los casos que estudiamos (Alonso, 2013: 242). No sabemos por qué el lienzo de Felipe de Jesús cruza tres lanzas, en lugar de las dos que corresponden al tipo más habitual y que vemos cargar a Martín de Aguirre. Pudiéramos suponer que en representación de las tres veces que este exclamó el nombre de Jesús en el momento de morir. O bien como alusión a las tres perforaciones que le hicieron en el estómago a la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

par que atravesaban sus costados, según se recoge específicamente para el martirio de este santo (Zúñiga, 1802: 69-70).

Hay que señalar que el modo individualizado en el que se recogen aquí a estos mártires es muy poco frecuente. Siguiendo un estudio de Rocío Alonso Sesé que se adentra en este ámbito, se puede señalar que, de por sí mismo, el tema de los mártires del Japón es poco recurrente en el arte español. Y de sus limitadas representaciones, la mayoría son grupales. La variante más frecuente tanto en pinturas como en grabados recoge al grupo de los veintiséis, crucificados, en la colina de Nagasaki, y frecuentemente ante una representación del público asistente al evento. También existen representaciones en grupos de tres: bien de los jesuitas, o bien en casos como el grabado de san Martín de la Ascención con dos discípulos que ilustra el libro de José de Torrubia, según se ha visto.

Por último, se representará también a algunos de los mártires en solitario; mayoritariamente a san Felipe de Jesús, cuando es señalado en sus patronatos o como primer santo mexicano (Alonso, 2013: 233-243). Cabe advertir que, de todas las referencias aportadas por el artículo, únicamente un grabado de san Felipe de Jesús sigue el tipo propuesto por Pedro López Calderón en estos lienzos. Pero se encuentra datado en Madrid en 1751, siendo posterior al trabajo del pintor novohispano, que en consecuencia no lo pudo usar como referencia.

Anónimo. Madrid. 1751.
Fray Felipe de Jesús.

En este punto, toca considerar el posible origen de estos singulares lienzos. La primera y más coherente hipótesis sería que hubiesen sido creados para el convento de San Francisco de San Luis Potosí, donde aún hoy permanecen, expuestos en la imponente y rica sacristía del templo. Conocemos que Pedro López Calderón trabajó para este importante convento al menos con un ciclo de *La Vida de la Virgen*, del que se conservan cuatro lienzos en la Capilla de Aránzazu, dentro de la parte del complejo monástico que hoy es museo. Y se le conocen otros trabajos para los franciscanos en la región, como el gran lienzo alegórico de Mexquitic. Ambas referencias se datan en los últimos años de su carrera: 1732 y 1731 respectivamente, por lo que podría deducirse que estos ilustres mártires franciscanos hubieran sido pintados para aquel entonces. No necesariamente

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

para la sacristía, donde podrían haberse reubicado tras la exclaustración del edificio, actualmente Museo Regional potosino. Lo más probable es que pertenecieran a una galería de franciscanos ilustres, en la que les debieran acompañar al menos los otros cuatro frailes martirizados junto a ellos, si no el conjunto de los veintitrés que suman con los terciarios de la orden.

Sacristía del templo de San Francisco, San Luis Potosí.

Tenemos constancia de que Pedro López Calderón ya había ejecutado un ciclo similar para el convento de San Francisco de Oaxaca, probablemente en la fase inicial de su carrera, cuando lo ubicamos en esta ciudad. Lamentablemente no conservamos dichas obras, hoy perdidas, pero José Bonequi dio testimonio de las mismas al recordar para dicho templo: "En el claustro bajo de este convento toda la vida de San Francisco y un martirio de los religiosos de esta orden. Son pinturas de Calderón." (Bonequi, 1862: 2). Considerando la referencia expresa a un martirio de religiosos franciscanos que aquí se emite, cabría suponer que López Calderón estaría repitiendo en San Luis Potosí un tema ya trabajado en Oaxaca. Pero nada impide suponer, como segunda hipótesis, que los lienzos que hoy tenemos pudieran haber pertenecido originalmente al ciclo de Oaxaca, y que se hubieran conservado tras la exclaustración del templo, cuando el Padre Guardián del mismo entiende que hubieron de perderse las obras citadas por Bonequi[61]. Se asume aquí que la movilidad de lienzos - buscando su protección- fue frecuente en los procesos de exclaustración de muchos conjuntos monásticos, particularmente entre los de la misma orden, como sería el caso. Un fenómeno que se repitió con la reapertura al culto de muchos de estos edificios y los correspondientes esfuerzos por recuperar parte del patrimonio artístico perdido, cuando se produjeron nuevos traslados y cesiones de obras.

Nada de esto ha sido señalado por la bibliografía que hasta la fecha ha citado estas obras, limitándose en la mayoría de los casos nombrarlas y referir su ubicación dentro de breves repasos a la producción del autor incorporados a otros textos (Morales, 1997: 490; Hernández, 2011: 342; Barba, Campos, Castañeda y García, 2012: 5). Con mayor detenimiento los aborda Salvador Gómez Eichelmann, que dedica algunas líneas a su

[61] A fecha de 27 de agosto de 2018 se visitó el templo oaxaqueño en busca de posibles rastros de las obras, entrevistando para la ocasión al Padre Guardián Fray José Esteban.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

análisis, señalando particularmente algunos aspectos formales (Gómez, 1991: 15). Llama en estos casos la atención la repetida identificación de Martín de Aguirre como beato, reiterada por unos autores que se consultan entre sí pero no a la fuente primaria: la propia obra. Sirva este estudio para enmendar este error y ofrecer una lectura más completa de estos peculiares lienzos, así como para rescatar la memoria individual de los personajes históricos que los protagonizan.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pedro López Calderón, *Los Siete Arcángeles,* 1733.
Colección particular.

En la gloria del cielo, y entre nubes teñidas de arrebol, los Siete Arcángeles se nos presentan en oportuna formación. Preside la comitiva el arcángel Miguel, que, ubicado en el centro de la misma, se adelanta frente al resto de sus compañeros. Estos le flanquean alineados en dos grupos: tres a su izquierda y tres a su derecha. Todos se vuelven, girando torsos y rostros, hacia la figura triunfal del capitán de los ejércitos angélicos. San Miguel destaca así en cuanto a composición y tratamiento, adquiriendo incluso una escala ligeramente mayor al resto, acuciada por la propia perspectiva de la composición. Y el vistoso despliegue de sus alas, atributos y ropajes, arremolinados al viento, hace acaparar a su sola presencia toda la parte central de las tres en que -simétrica y homogéneamente- se divide la composición en su desarrollo horizontal.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Viste san Miguel con colorido y ampuloso ropaje, mucho más elaborado que las sencillas túnicas, casi monócromas, del resto de la comitiva. Es el único en llevar jubón sobre la túnica y casco en la cabeza. El primero de un azul intenso que contrasta con los rosas de su amplia capa y cortos faldones, bajo los que aparece a su vez una túnica en verde oscuro. Esta se abre desde un broche sobre cada una de sus rodillas, para dejarlas asomar junto al resto de sus piernas, tal y como ocurre en buena parte de la comitiva, especialmente en el grupo de la derecha.

Aunque apoyan sus pies sobre mullidas nubes individuales, los siete arcángeles, de grávida presencia, van calzados hasta media altura, luciendo distintos colores acordes a los tonos de su indumentaria. Adviértase, por ejemplo, el volante rosáceo que presentan muchos de ellos, de tonos similares a los ribetes que enriquecen los cuellos de las túnicas. Bajo los pies de Miguel, cuyos dedos sobresalen de las calzas, encontramos una inscripción con su nombre, que sólo se repite con claridad en el caso de Rafael e intuimos desdibujada bajo Gabriel: los otros dos arcángeles canónicos.

No obstante, pese a la falta de inscripción en el resto de su compañía -aspecto importante sobre que más tarde volveremos-, podemos identificarles sin margen de error. No olvidemos que la personificación individualizada es un rasgo característico de los arcángeles frente al resto de seres celestiales, considerados y denominados por la angelología de manera grupal (serafines, querubines, tronos, dominaciones, virtudes, potestades, etc.). En esta pequeña pintura, contamos como guía con la representación clara de sus distintos atributos, que generalmente portan, bien visibles, en una o ambas manos. Pero sumamos, además, otra serie de referencias visuales y textuales que pudieron servir de modelo -según identificamos- y que nos permiten establecer analogías y comparaciones con la obra de López Calderón. Señalamos a este respecto y en primer lugar la estampa realizada por el grabador manierista flamenco Hieronymus Wierix hacia 1610.[62] Su diseño incluye notables paralelismos con el óleo de López Calderón, quien debió tomarlo por modelo.

El grabado de Wierix es, no obstante, mucho más complejo que el pequeño cobre de López Calderón, que propondría una versión simplificada, reducida al Septenario

[62] Ver en: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/359470

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

angélico del cuerpo inferior de la estampa. Esta, por su parte, incluye un nivel superior con una representación central y gloriosa de la Santísima Trinidad acompañada del Tetramorfos, a cuyos lados se presentan la Virgen María y distintos santos aureolados que, en dos grupos y de rodillas sobre las nubes, se nos presentan como suplicantes intercesores. Los arcángeles, por su parte, llevan en la estampa nimbos con su nombre inscrito, que facilitan también, por asimilación, la identificación de los arcángeles de López Calderón, privados de tales elementos.

Hyeronimus WIERIX, h. 1610. *Los Siete Arcángeles.*

Partiendo de este conjunto de referencias, atendemos al Septenario angelical de la pintura de López Calderón identificando en primer lugar, por la izquierda, al arcangel Gabriel, que porta un farol y un espejo, sujetos respectivamente con sus manos derecha e izquierda. Su túnica es verde oscuro con cuello rosado, y su calzado marrón, asomando bajo él restos difícilmente legibles de la inscripción de su nombre. Mejor apreciamos el nombre de Rafael, que sigue a Gabriel en la comitiva. Lleva túnica parda y una esclavina propia del peregrino cubriéndole los hombros. Sus zapatos son azules como parte del plumaje de sus alas, en una correlación cromática que también apreciamos en otros de sus compañeros. Sujeta Rafael con su mano izquierda un objeto que difícilmente identificamos, pero que debiera ser -por asimilación al grabado de Wierix- un tarro de ungüentos. Pudiera ser también incluso un pez, aunque según el grabado lo debía portar el joven Tobías, quien, agarrándole la otra mano, se suma a esta comitiva angelical con sus manos aquí vacías. Cierra este conjunto izquierdo el arcángel Uriel, que, vestido al completo en carmines, acerca al pecho su mano izquierda mientras que con la opuesta blande la espada que le es atributo, como el fuego de una llama que arde a sus pies (en el grabado, por su parte, lleva sus dos manos al arma).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Además de las pequeñas diferencias señaladas, y de la consecuente lejanía plástica, llama la atención en la comparativa de sendos conjuntos siniestros su distinta disposición. En Wierix, se suceden de izquierda a derecha: Rafael, Uriel y Gabriel, a diferencia del orden señalado para el cobre. Más adelante se expondrán posibles razones para tal hecho, que también pueda deberse a la pura libertad del autor.

Hyeronimus WIERIX, h. 1610. *Los Siete Arcángeles* (detalle) /
Pedro LÓPEZ CALDERÓN, 1733, *Los Siete Arcángeles* (detalle) /

El grupo de arcángeles ubicados a la derecha del lienzo sí mantiene, por su parte, idéntico orden al propuesto por el grabado, sucediéndose desde san Miguel: Sealtiel, Jehudiel y Barachiel. Sealtiel, vestido de blanco, une sus manos sobre el pecho y baja cabeza y párpados en actitud de recogimiento y oración. A su lado, Jehudiel, levanta con su derecha una corona, mientras que con la izquierda agarra un flagelo que también le es atributo (González, 2012: 115), si bien en ocasiones este se alterna con un cetro (González, 2012: 113). Viste y calza en color ocre, con ribetes rosados en cuello y calzas. Por último y cerrando la comitiva por el lado derecho se encuentra Barachiel, con túnica azul e idénticos ribetes en rosa más claro, como sus alas. Alcanzamos a distinguir con dificultad el cesto que elevan sus manos, y donde entendemos portará las flores que son su atributo.

Profundizaremos más en el análisis iconográfico de san Miguel; según lo dicho, el protagonista de la composición. Nos sorprende, en primer lugar, su alejamiento del tipo iconográfico más habitual para este popular arcángel, del que abundan -y mayoritariamente- las representaciones en los que va armado con espada o lanza y derrotando al demonio. Así suelen recogerlo también sus más frecuentes descripciones en manuales de iconografía, pero ninguno de estos característicos atributos aparece, no obstante, en la obra de Pedro López Calderón. Tampoco se ajusta este caso al modelo desarrollado en Andalucía por Francisco Pacheco y seguidores de Zurbarán, en el que va ataviado con indumentaria militar del siglo XVI, sosteniendo una rodela y un bastón de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

mando. Este último fue habitual en algunas de las series angélicas hispanas, si bien las más conocidas y relevantes de todas ellas siguen un tercer modelo más cercano -pero no idéntico- al que aquí encontramos. Según el mismo, san Miguel aparece representado con su mano derecha elevada hacia el cielo y aureolada por el sol, mientras porta una palma con su izquierda. Algunas inscripciones y multitud de elementos secundarios completan un complejo iconotipo ideado por Martín de Vos hacia 1580 y grabado por Hieronymus Wierix en 1584 (Ávila, 2016: 243-244).

Martín de VOS y Hyeronimus WIERIX, 1584. *San Miguel Arcángel.*

Remitiendo para su mejor conocimiento a los estudios que analizan al detalle estas variantes iconográficas y sus múltiples referencias (Ávila: 2016), señalamos cómo la última comparte el mismo grabador que también estampara el Septenario empleado como modelo por López Calderón. La propuesta de Wierix de 1610 simplifica mucho la figura de san Miguel propuesta en 1584 para dejar cabida al resto de la comitiva angelical. Sigue manteniendo, no obstante, atributos del modelo anterior como la palma que porta en su mano izquierda, símbolo de su Fortaleza y de su Victoria sobre las mentiras del demonio, como es propio de un arcángel presentado como defensor de la Fe y la Verdad (Ávila, 2016: 245). Por su lado, la mano derecha abandona la referencia solar para incluir en 1610 un estandarte con remate cruciforme, así como una segunda cruz griega en el vuelo del mismo. Es el estandarte de los ejércitos celestiales, de los que Miguel es Capitán General, aludiendo a su función como "gobernador del Cielo y Príncipe de los coros angélicos" (Ávila, 2016: 247). Refuerzan su carácter militar el paludamento y el casco con plumas con el que cubre su cabeza, siendo el único de los Siete en portar tales distintivos de la jerarquía militar romana en su traje de gala. Distingue también su autoridad la coraza anatómica, en metal, que aparece en sendos grabados de Wierix pero no en el cobre de López Calderón, quien la sustituye por un sencillo jubón azul, restando su simbología y la del sol, la luna y las estrellas que también debían decorarla.[63] Tampoco incluye el pintor

[63] Elementos que sí incluye, bordados, el jubón azul con que Pedro López Calderón representa a san Miguel en su lienzo de la Virgen del Carmen de Guatemala.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

novohispano al demonio vencido a sus pies, atributo característico de este arcángel que no olvida ninguno de los grabados de Wierix ni la mayor parte de sus representaciones. Y aunque por lo general prescinde de las aureolas en el conjunto de los arcángeles, no la suprime en el caso de Miguel -aunque sí el nombre inscrito- haciéndole destacar nuevamente con este último detalle respecto al resto de figuras.

Atendiendo al protagonismo cobrado por la figura de san Miguel, los portales digitales de mercado de arte en los que se incluyen las únicas referencias conocidas a la pequeña obra de López Calderón (custodiada en colección particular desconocida), han venido a denominarla como "San Miguel triunfante rodeado de ángeles"[64]. No obstante, considerando los argumentos ya expuestos, se propone en este estudio una más correcta identificación del conjunto como "San Miguel y los arcángeles" o "Los Siete Arcángeles". Se elude así la confusión con otras categorías angélicas y se mantienen las mismas denominaciones que recibe el grabado de H. Wierix.

El trabajo del grabador de Amberes se contempla como referencia directa para el cobre de López Calderón atendiendo no sólo a los evidentes paralelismos analizados, sino considerando también que "Es al trabajo del antuerpiense […] al que corresponde el éxito de la difusión del modelo, no solo ya por Europa, sino especialmente, por los dominios hispánicos de ultramar." (González, 2012: 113). Pero cabría destacar también, por su relevancia, las fuentes de las que a su vez bebe dicho referente. Según expone Escardiel González, el culto al Septenario angélico nace con precisa seguridad en Palermo en 1516, con el descubrimiento de un mural bizantinizante en una maltrecha iglesia a espaldas del *Duomo* con la efigie de estos *Sette Angeli*. El apoyo de las autoridades eclesiásticas y civiles palermitanas ayudó a la rápida aceptación popular de este nuevo esquema angélico. Y los esfuerzos y estudios de religiosos como Tomasso Bellorusso, Antonio Duca o el jesuita Cornelio a Lapide (S.I.), fueron fundamentales para una exitosa difusión internacional que los llevó rápido hasta América (González, 2012: 111-112).

---

[64]-ARTNET, "Saint Michel triomphant, entouré d'anges". En: http://www.artnet.com/artists/pedro-lopez-calderon/saint-michel-triomphant-entouré-danges-A3aGaCRdeeXYfa0FcD6_7w2 (Fecha de consulta: 21/09/2017).
-LATINAMERICANART, "Pedro López Calderón". En: https://www.latinamericanart.com/es/obras-de-arte/pedro-lopez-calderon-saint-michel-triomphant-entoure-danges.html (Fecha de consulta: 19/12/2018).
-MUTUALART, "Calderón-Saint Michel". En: https://www.mutualart.com/Artwork/Saint-Michel-triomphant--entoure-d-anges/FFA34A10AB2D9F9E (Fecha de consulta: 19/12/2018).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Los numerosos textos dedicados a los Siete Príncipes del Cielo recogen su iconografía de manera individual y seriada, o bien en conjuntos como el presentado por Wierix. Este reproduce a su vez un grabado que la edición napolitana de 1594 del *Opus*[65] de Antonio Duca en el que se reproducía el fresco palermitano, desaparecido con su iglesia a finales de dicha centuria (González, 2012: 173). Analizando esta imagen -la más antigua representación conservada de los Arcángeles de Palermo- y comparándola con la pintura de López Calderón podemos observar paralelismos aún mayores, al reducirse ambas escenas al conjunto principal sin los añadidos superiores que le incorpora Wierix. No obstante, la escasa difusión de este grabado respecto al éxito internacional de la posterior versión de Wierix nos han llevado a suponer dicha estampa como referencia.

Antonio DUCA, *Opus…* (Los Siete Arcángeles).

La devoción a los Siete Arcángeles se introdujo en España desde fechas tempranas. Carlos V tuvo un ejemplar de los escritos de Belloruso, pero fue su hija Juana de Austria -relacionada con san Francisco de Borja y la Compañía de Jesús- quien inició un fructífero y prolongado apoyo de las altas damas de la Corte española a este culto. Los conventos de Descalzas Reales (Clarisas), o los de la Encarnación y Santa Isabel (Agustinas Recoletas) fueron fundaciones de patrocinio regio en los que, con sucesivos apoyos de distintas linajudas de los Habsburgo, se fraguó y potenció la devoción heptangélica (González, 2012: 114-120). Conservan, por ello, un elevado número de testimonios de estas series angélicas, cuya popularidad y difusión en otros estratos sociales y contextos geográficos peninsulares se vio frenada por las prohibiciones que desde mediados del siglo XVII realizó la Santa Inquisición sobre los textos e imágenes de un culto calificado como herético (González, 2012: 121).

[65] *Opus divinum et incognitum de septem spiritibus in conspecta troni dei astantibus*. manuscrito cuyo original por Tomasso Bellorusso se conserva en la Biblioteca Centrale della Regione Siciliana de Palermo, dividido en dos partes: los tres primeros libros, corresponden a ms. X. G. 5, y el cuarto libro a ms. XIV.F.4.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Más laxitud mostró el Santo Oficio a este respecto en el Nuevo Mundo, donde la Compañía de Jesús lo introdujo en fechas tempranas dentro del contexto evangelizador del Virreinato de Perú. Pronto se extendió su culto en Nueva España, en cuya capital se publica en 1699 un texto que confirma la relevancia del culto angélico en el entorno vital de Pedro López Calderón. Se trata de la obra *Feliz Memoria de los Siete Principes de los Angeles asistentes al trono de Dios, y estimulo a su utilíssima devoción. Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Sealtiel, Jehudiel, Barachiel*, debida nuevamente a un jesuita: el murciano Andrés Serrano. Obsérvese que la sucesión de nombres en el título corresponde con la que dispone López Calderón en su pintura, en la que -tras la figura de Miguel adelantada al primer plano- se suceden a su alrededor y de izquierda a derecha: Gabriel, Rafael y Uriel de un lado, y Seatltiel, Jehudiel y Barachiel del otro. ¿Pudiera ser en algún modo este texto la causa de la alteración del orden de los arcángeles que hemos apreciado en su obra respecto al fijado en el grabado de Wierix?

Nicolás RODRÍGUEZ JUÁREZ, 1721. *Los Siete Arcángeles.*

Atendiendo a la disposición de la comitiva, cabe traer a referencia y establecer comparativas con otra pintura producida en un contexto muy cercano al de Pedro López Calderón. Se trata de un lienzo de 83,2 x 105 cm. firmado por Nicolás Rodríguez Juárez en 1721 y subastado por Sotheby´s en el año 2010[66]. En él, se suceden desde la izquierda y en cuidada perspectiva semicircular: Uriel, Jehudiel, Gabriel, Miguel -al centro-, Rafael, Sealthiel y Barachiel. Los atributos que les identifican sufren algunas variaciones

[66]ARTNET, "7 arcángeles". En: http://www.artnet.com/artists/nicolas-rodriguez-juarez/7-arcángeles-9rqXzE6Lz380uEY7IZm-Mw2 (Fecha de consulta: 11/12/2018)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

respecto a Wierix y Pedro López Calderón, especialmente Rafael y Sealtiel. Por lo demás, el modelo formal es idéntico al de Pedro López Calderón, con quien también comparte un mismo tratamiento de las piernas, visibles junto al calzado desde encima de las rodillas, donde se abren las túnicas. Un recurso más propio de la plástica barroca que no recoge el grabado de Wierix ni su predecesor, en los que las túnicas bajan regularmente hasta los pies. En su comparativa estilística, destacamos el más dinámico tratamiento de los ropajes por parte de López Calderón, especialmente en la figura de Miguel, cuyas extremidades se alargan en una distensión propia del manierismo. El mayor desarrollo visual del capitán celestial le hace destacar entre sus compañeros en mucha mayor medida de lo que ocurre en el compacto y más homogéneo semicírculo planteado por Nicolás Rodríguez Juárez.

Ahondando nuevamente en el contexto de creación de este cobre, falta resaltar nuevas consideraciones de importancia. La primera, que en la América española el culto y las representaciones de los Siete Arcángeles no sólo contó con menos reticencias de la Inquisición, sino que -en fechas posteriores a su declaración herética- llegaron a gozar de abierta promoción por parte de la propia institución (González, 2012: 130). Del mismo modo lo apoyaron las grandes catedrales y sedes episcopales de México, como la de la capital o las de Puebla y Guadalajara, que hacia finales del siglo XVII propiciaron monumentales encargos donde los Siete Arcángeles fueron reproducidos por mano de afamados pintores de la talla de Cristóbal de Villalpando (González, 2012: 126). Su éxito ayudó a popularizar estas imágenes, que se multiplicaron exponencialmente por el territorio americano durante el siglo XVIII. Especialmente en representaciones conjuntas como las desarrolladas por Pedro López Calderón, en contraposición a la mayor popularidad de las series de retratos individuales propia de la España peninsular (González, 2012: 126).

También sabemos que "es Oaxaca la región que acapara la mayoría de las imágenes conjuntas; erigiéndose de este modo en el foco devocional del virreinato" (González, 2012: 127). Tal afirmación resulta significativa si consideramos que Pedro López Calderón desarrolló los primeros años de su carrera en la Antigua Anquera, como se ha demostrado en la reconstrucción biográfica aportada por la presente tesis doctoral. De ahí que no nos extrañe encontrarle representando a los Siete Príncipes en este pequeño cobre

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

o incluso llegando a combinarlos de manera original con otras iconografías, resignificándolas, tal y como ocurre en su versión de la Virgen del Carmen de Guatemala.

Ante tan constatado apoyo a la iconografía heptangélica, únicamente el tachado, borrado o la no inscripción de los nombres de los arcángeles no canónicos -que apreciamos en este cobre- nos demuestra el limitado poder que tuvieron sobre las representaciones novohispanas los edictos del Santo Oficio que las proclamaron heréticas.

Una de las razones que justifican, según los investigadores, tan contradictorio apoyo por parte de la jerarquía eclesiástica novohispana se encuentra en la idiosincrasia social inherente al contexto de creación de esta obra. Según esta hipótesis, la mayoría de los integrantes de los dirigentes católicos tenían orígenes hispanos, y buscaron, como criollos, el desarrollo de una identidad propiamente novohispana coincidiendo con el esplendor económico y cultural del virreinato hacia finales del siglo XVII y principios del XVIII. En esta búsqueda de signos de su identidad, los Siete Arcángeles fueron asumidos como integrantes de pleno derecho de un panorama devocional propio, pues su culto -aunque importado desde Italia y por España- había sido un instrumento clave en la evangelización de franciscanos y jesuitas durante los primeros siglos de la empresa, cuando más falta andaba la Iglesia americana de referentes propios (González, 2015a).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pedro López Calderón. ***Ntra. Sra. del Carmen de Guatemala / Virgen Peregrina con Santa Rosa de Lima.*** **Ex convento de San Agustín de Acolman. Estado de México.**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pedro LÓPEZ CALDERÓN. *Nuestra Señora del Carmen de Guatemala* (detalle), Exconvento de Acolman. Estado de México.

Siete arcángeles observan, desde el fondo de una escena sin ubicación precisa, el encuentro místico de santa Rosa de Lima con la Virgen María y el Niño Jesús, motivo principal de una extraordinaria representación identificada por la cartela ubicada a los pies del lienzo como imagen de Nuestra Señora del Carmen de la Ciudad de Goatemala. Muchas preguntas se derivan de la confluencia, bajo esta infrecuente advocación, de elementos cuya conexión resulta igualmente inusual.

María es, según la citada inscripción, la protagonista de este lienzo, y como tal ocupa también un papel visualmente destacado hacia el lado izquierdo del mismo. Sentada sobre la luna, gira suavemente su torso e inclina su cabeza para mirar con dulzura a su hijo, que, recogido en sus brazos y sobre sus rodillas, se vuelca hacia la santa limeña.

Del hermoso rostro de la Virgen emanan suaves rayos de luz que la destacan sobre el resto de su sacra compañía, privada de esta distinción. Lucen también en ella largos pendientes de oro de los que pende una perla en forma de lágrima, mientras que otras esféricas recorren su cuello a modo de vistosa gargantilla, a su vez enriquecida con un colgante de cruz de oro y piedras preciosas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Más trascendental en este ajuar es el broche nacarado que medio oculta la larga cabellera, ondulada y castaña, que cae suelta por sus hombros, tan vistosa y cuidada como el resto de la imagen mariana. Tiene forma de concha y se encuentra prendido de una esclavina color marrón, enriquecida con ribete negro bordado finamente en oro. Ambos elementos son símbolos característicos del peregrino, al igual que el sombrero de ala ancha que le cubre la cabeza. Este, de interior rosado y exterior azul, con filo del ala en dorado, es de fieltro y va tocado de vistosas plumas de avestruz blancas y grisáceas, combinando todo en perfecta armonía cromática con el atuendo de los arcángeles ubicados en último plano.

Pedro LÓPEZ CALDERÓN. *Ntra. Sra. del Carmen de Guatemala* (detalle), Exconvento de Acolman.

Ricos son también el manto y la túnica de esta peculiar peregrina, que se recogen y pliegan con gracia sobre la media luna de plata que le sirve de trono. El primero es también azul, y se encuentra sembrado de brillantes estrellas bordadas, más sutiles que el llamativo brocado de la túnica mariana, que reproduce en oro sobre fondo blanco los monogramas de la Virgen María y Jesucristo.

Pese a su vistosidad, el verdadero interés de estos elementos no radica tanto en sus aspectos formales como en los valores iconográficos que todos ellos aportan, estableciendo conexiones con distintas advocaciones marianas que parecen fusionarse en esta Virgen del Carmen de Guatemala.

En primer lugar, nos sorprende que, tratándose de una Virgen del Carmen, no encontremos ningunos de los atributos que normalmente la caracterizan en el mundo hispánico, como el escapulario o los colores del hábito carmelitano. La presencia del Niño Jesús en sus brazos no bastaría como argumento por tratarse de un lugar común a gran número de representaciones marianas. El blanco y el azul de su túnica y manto podrían

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

remitirnos al tipo iconográfico -también carmelitano- de la *Stella Maris*, destacando la que se venera en el santuario del Monte Carmelo en Haifa (Israel), pero son imágenes más modernas y ajenas al contexto de creación de esta obra. Algo parecido ocurre también con algunas representaciones de la *Madonna del Carmine* en Italia, que, herederas de la plástica bizantina, difícilmente nos permiten establecer conexiones con este tipo novohispano.

Por otra parte, encontramos atributos propios del peregrinaje en general y de la *Divina Peregrina* o *Virgen Peregrina* en particular. Serán, según lo referido: el sombrero de ala ancha, la esclavina y la concha, en este caso prendida como broche. Faltarían, no obstante, otros de los elementos de habitualmente completan estas representaciones, como el cayado o bordón -bastón largo de madera- y la talega o bolsa del peregrino. Para entender el caso, se puede recordar que no es infrecuente encontrar este tipo de intercambios iconográficos, particularmente cultivados en los virreinatos americanos, conociendo otros ejemplos novohispanos como una *Santa Teresa de Ávila vestida de peregrina* (Juan Correa. s. XVII. Museo del Carmen de la Ciudad de México) o una *Divina Pastora* (advocación frecuentemente convertida en peregrina) vestida con el hábito del Carmelo (José de Páez. 1770. Museo de América, Madrid).

José de PÁEZ, 1770. *Divina Pastora.*
Museo de América. Madrid.

Juan CORREA. *Santa Teresa peregrina.*
Museo de El Carmen. Ciudad de México

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La Virgen del Carmen de Guatemala se acerca así, por tanto, a otras devociones con fuerte arraigo en la época, como más adelante seguiremos viendo. Se conocen además otras versiones de la misma correspondientes al mismo contexto de creación, aunque no existen -o no se han localizado hasta la fecha- referencias para indicar si tienen un modelo común (escultórico, gráfico, literario…). Las bases de datos especializadas en fuentes gráficas para el arte colonial hispano, por su parte, no recogen el caso. Y Héctor Schenone, en su enciclopédico acercamiento a las advocaciones marianas en el arte colonial americano, tampoco cataloga esta devoción, aunque llega a registrar un gran número de variaciones locales americanas sobre los tipos iconográficos carmelitanos (2008: 335-349). No obstante, sí recoge como cita al pie una breve referencia al lienzo de Ibarra en el MUNAL -en el que a continuación nos detendremos- cuando señala que, en el imaginario colonial, la Virgen del Carmen "puede vestir como una campesina, con rebozo y sombrero emplumado" (2008: 339 y 549).

Tampoco contamos con indicios sólidos que permitan afirmar si uno de estos lienzos pudo ser anterior y modelo para las demás. Aun así, la propia existencia de los mismos nos permite compararlos y tomar sus estudios como punto de partida, por tratarse de las únicas interpretaciones publicadas hasta la fecha sobre esta infrecuente advocación. La más conocida de todas las versiones se encuentra en el Museo Nacional de Arte de México (MUNAL) y es obra firmada pero no fechada del ilustre pintor José de Ibarra (1685-1756). A él se le atribuye también una segunda versión anónima del asunto, ubicada en la Pinacoteca del Templo de la Profesa, en la Ciudad de México (Méndez y Ross, 2007; Mues, 2009: 1000 y 1043). Y existe también, por último, noticia pero no estudio de una tercera representación de esta advocación mariana en colección particular (Mues, 2009: 1000). Con esto, el lienzo de Pedro López Calderón sería la cuarta y ultima representación de la Virgen del Carmen de Guatemala localizada hasta la fecha, tratándose además, según veremos, de la más compleja y completa de sus versiones. No existen estudios de este lienzo anteriores al presente, pero Abelardo Carrillo y Gariel lo había citado brevemente como "Virgen del Carmen y Santa Rosa de Lima" al estudiar y reproducir la grafía de su firma (1972: 75).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

José de IBARRA, s.XVII. *Virgen del Carmen de Guatemala.* MUNAL

José de IBARRA (atrib.), s.XVII. *Virgen del Carmen de Guatemala.* Pinacoteca de La Profesa.

Luisa ROLDÁN (atrib.), ca. 1687. *La Divina Peregrina*. Museo de las Madres Benedictinas de Sahagún de Campus. León.

Luis BERRUECO. s.XVIII. *La Divina Peregrina Nuestra Señora del Refugio*. Museo Regional de Querétaro.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Hasta la fecha, el lienzo del MUNAL había centrado las dos principales aproximaciones a esta particular imagen y advocación mariana. En un primer caso, dentro del estudio de las propias colecciones del museo por parte de sus conservadores, y en un segundo, dentro del análisis conjunto de la obra del pintor desde el mundo académico. La doctora Paula Mues propone, en su colosal estudio sobre José de Ibarra, interpretar la obra como una variación americana de una imagen originaria de la España peninsular: la *Divina Peregrina* de Sahagún (2009: 999). Esta devoción tomaría como referencia una escultura de vestir tallada por Luisa Roldán hacia 1687, que a través de una donación llegaría un año después al convento de San Francisco de Sahagún (provincia de León, España). Su ubicación en plena ruta jacobea extendería su devoción por el Camino de Santiago, llegando a alcanzar un importante culto en localidades como Pontevedra, de la que es patrona (Suárez, 2004).

El fenómeno ha sido objeto de importantes estudios, que en fechas recientes siguen completándose con nuevas y más profundas investigaciones sobre la difusión de esta Virgen Peregrina en tierras novohispanas (Ruiz, 2012; Sigaut, 2017). Según estos, la vía de entrada de esta última al continente americano sería, de nuevo, a través de la devoción a la imagen de Sahagún, pues devotos le fueron los misioneros que se formaron en el Colegio de Propaganda Fide agregado a dicho convento seráfico en que se custodiaba su imagen. En dicho colegio, y en los que más tarde se fundaran en territorio americano, se formaban los misioneros que más tarde se ocuparían de la evangelización de distintos territorios del septentrión novohispano. La Divina Peregrina fue adoptada como protectora en esta ardua e itinerante empresa, reproduciéndose de manera consecuente su imagen. Destaca su representación dieciochesca por Luis Berrueco para el colegio Propaganda Fide de Querétaro (hoy en el Museo Regional de Querétaro), primero de los fundados en México y precisamente por un fraile formado en Sahagún: Antonio Llináz de Jesús María.

La imagen de Berrueco es, en todo, retrato fiel y al óleo de la escultura de "la Roldana", y como tal se la representa como imagen devocional, sobre peana, dentro de un marco arquitectónico con doseles que hace las veces de hornacina. La inscripción a los pies no permite equívocos al identificarla como "La Divina Peregrina Nª. Sª del Refugio que se venera en el Seminario de San Francisco de Misioneros de Sahagún". Vemos añadir así la advocación de *Nuestra Señora del Refugio*, que también contó con importante devoción

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en este ámbito evangelizador, arraigando con fuerza entre la población y dando lugar a numerosas reproducciones, mucho más abundantes que las de la Divina Peregrina. El origen de esta advocación -a menudo referida como *Refugio de los pecadores*- es italiano y jesuítico, pero tras su coronación en 1717 llegó su conocimiento a Nueva España a través de estampas difundidas por la Compañía, documentándose su presencia ya en 1719 en Puebla (Sigaut, 2017: 160). Los Franciscanos, que compartían con los Jesuitas territorios de misión, terminaron adoptando también esta advocación como referencia en sus labores de conversión de pecadores, llegando a ser nombrada en 1747 como "patrona de las misiones" una imagen de la misma ubicada -precisamente- en un centro franciscano: el Colegio Apostólico Propaganda Fide de Nuestra Señora de Guadalupe en Zacatecas (Ruiz, 2012: 1221; Sigaut, 2017: 155).

El proceso de difusión, evolución y fusión de ambas iconografías en la evangelización del norte de México ha sido ampliamente atendido por los estudios señalados, que analizan el fenómeno con mucho mayor detalle. Remitiendo en todo caso a su lectura, cabía detenerse un poco más en un aspecto de la iconografía de Nuestra Señora del Refugio que nos concierne según sigue. Su tipo iconográfico

> "representa a María y al Niño Jesús que posa sobre su regazo, los colores empleados para la vestimenta de la Virgen suelen ser vestidura roja y manto azul generalmente decorado con los monogramas de Jesús y María. El Niño Jesús, suele sostener con la mano izquierda, el dedo pulgar derecho de María y ambas cabezas se rodean por un halo decorado con estrellas" (Ruiz, 2012: 1213).

Hasta la fecha no se había señalado conexión directa entre esta imagen y la Virgen del Carmen de Guatemala, pero cabe anotar el detalle de que ambas comparten el manto azul y la presencia de monogramas de Cristo y María como elementos característicos de sus vestiduras.

Cabe prestar atención también, en este punto, a algunas fechas importantes que se han venido aportando. Ninguno de los lienzos hasta ahora señalados se encuentra fechado, pero parece que la imagen de la Divina Peregrina (de Sahagún) recibió su primer culto en América en 1744, con la llegada de una estampa de la misma grabada por Juan Bernabé Palomino en 1743, que Berrueco habría tomado como modelo para su lienzo (Sigaut,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2017: 152). Para entonces, José de Ibarra (muerto en 1756) pudo haber conocido el modelo y tomarlo como referencia para su *Virgen del Carmen de Guatemala*, que sería así obra tardía en su producción. Bajo esta interpretación, se ha llegado a considerar la obra del MUNAL como una "modificación americana" de esta Divina Peregrina peninsular (Mues, 2009: 999-1000). No obstante, el hallazgo del presente lienzo de Pedro López Calderón introduce nuevos condicionantes que dificultan esta lectura.

Según deducimos de su reconstrucción biográfica, Pedro López Calderón no debió vivir mucho más allá de 1734. Por tanto, considerando la fecha de introducción del grabado de Bernabé Palomino en América (1743), difícilmente pudo conocer la imagen de la Peregrina peninsular ni tomarla como referente para su Virgen del Carmen de Guatemala. En consecuencia, tampoco debió ser referencia para Ibarra, que indudablemente trabaja con la misma base de Pedro López Calderón. Por tanto ¿qué otro modelo de Virgen Peregrina pudieron tomar ambos pintores?

En este punto, cabría prestar especial atención a la información que nos proporcionan ambos maestros en las cartelas de sus respectivos lienzos. La versión de Ibarra en el MUNAL reza "Nª. Sa. De el Carmen déla Ciu / dad d Goatimala", mientras que la que se le atribuye en La Profesa casi repite "N Sª. DEL CARMEN / de la Ciudad d Goatimala." La doctora Mues anotó respecto a esta última que "los repintes en la parte baja del cuadro hacen imposible apreciar con certeza si la obra tenía o no cartela o inscripción, así como firma, lo que no contribuye a desvelar el misterio de esta iconografía" (Mues, 2009: 1002). No obstante, la inspección realizada a la pieza con motivo de la presente investigación en agosto de 2018 nos reveló -como vemos en imagen- la existencia de dicha cartela. Descartando por su actual estado de conservación una posible intervención posterior sobre el lienzo, entendemos que pudo haberse producido una simple confusión o errata en el estudio de la doctora Mues.

José de IBARRA (atrib.), s.XVII. *Virgen del Carmen de Guatemala* (detalle). Pinacoteca de La Profesa.

Por su parte, el lienzo de Pedro López Calderón amplía la información disponible presentándonos a "La milagrosa Imagen de N.Sra. del Ca / rmen de la Ciudad de Goatemala en su / peregrinación", aportando unos matices claves que más adelante nos permitirán llegar a una nueva interpretación.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La citada Ciudad de Guatemala, para empezar, correspondería en aquellas fechas a la ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala, que fue capital de la Capitanía General de Guatemala hasta verse arrasada por un violento terremoto en 1773. No hay constancia de que en la entonces capital guatemalteca existiera ninguna imagen devota con la citada advocación, contando como base para tal deducción su no aparición en el *Zodiaco Mariano*. En esta valiosísima referencia publicada en 1755, el jesuita Juan Antonio de Oviedo (1670-1757), partiendo del material inicialmente recopilado por Francisco de Florencia (1620-1695), recopila las principales devociones y cultos marianos del virreinato novohispano, no constando referencia alguna a ninguna "Virgen del Carmen" o "Peregrina" o "con santa Rosa" entre los detallados capítulos que dedica a la Ciudad de Guatemala (Florencia y Oviedo, 1755: 241-255).

Analizaremos más tarde otros posibles referentes guatemaltecos, pero detengámonos por el momento en otras figuras que -junto a la Virgen- comparten el protagonismo de la composición, aunque aún no habíamos prestado la suficiente importancia: santa Rosa de Lima y el Niño Jesús. Este último, bien proporcionado y de hermosas facciones, tiene cabellera rubia y piel clara, que podemos ver bajo el camisón semitrasparente con el que va vestido. Su madre lo sujeta con ambas manos y él gira su cuerpo para abrazar con gesto amable a la santa limeña por su hombro. Interesante es el juego que se produce en el espacio en que confluyen las manos estilizadas y elegantes de los tres personajes, destacando por su expresividad las de la santa, que extiende su izquierda hacia delante y recoge la derecha hacia su pecho, acogiendo así con sutil conmoción y agrado las atenciones que le dedica el Niño.

Pedro LÓPEZ CALDERÓN. *Ntra. Sra. del Carmen de Guatemala* (detalle).

Poco nos sorprende la presencia en una obra novohispana de esta santa perteneciente a la Orden Tercera de Santo Domingo, pues, además de patrona de Lima y de Perú, se le considera también de América y Filipinas. Nacida en 1586 de padres españoles y muerta en 1617, fue beatificada en 1668 y canonizada en 1671. Su condición de primera santa americana, sumada a su propio carisma y a la relevancia de su orden en la Edad Moderna,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

le valieron su popularidad en todo el continente. Especialmente entre los círculos criollos, que vieron en su figura un conveniente reclamo para algunas de sus reivindicaciones (Schenone, 1992: 679-682).

Rosa se nos presenta joven, como corresponde, y porta en su cabeza una corona de las flores de las que toma su nombre, en color rosa pálido y muy bien trabajadas en este lienzo. Cuelga por su pecho un rosario que le es atributo, y viste un habito blanco cuya recia tela contrasta con el sedoso acabado del ropaje mariano. Es el hábito dominico, que también vestían sus terciarias, aunque el velo que cubre su cabeza no es del blanco que -como tal- le correspondería. Desde sus primeras representaciones, esta santa suele representarse equívocamente vestida con el velo negro de las monjas profesas de su orden, pero en este lienzo destaca su representación en el color marrón característico de las túnicas seráficas y carmelitanas. Algunas de las interpretaciones de este lienzo que más abajo se presentan tratan de dar sentido a esta particularidad.

La mirada íntima y recíproca entre el Niño y la santa adquiere también un protagonismo especial en esta escena, que se acerca de este modo a la representación de unos desposorios místicos. Poco nos sorprende esta interpretación si tenemos en cuenta que se trata de uno de los capítulos más representados de su hagiografía. Según el relato de la misma compilado con motivo de su beatificación, al terminar una ceremonia de Domingo de Ramos en que la santa se quedó sin recibir palma, esta se dirigió compungida a la capilla del Rosario, y, puesta en oración, vio a la Reina celestial que "con cara afable y

> rostro alegre se volvía al hijo que tenía en sus brazos y desde ahí la miraba con más suavidad y benevolencia […] y que el Divino Infante Jesús, abrazado en amores […] habló finalmente y le dijo estas palabras llenas de fervor y ternura: Rosa de mi corazón, yo te quiero por esposa" (Hansen, 1664: 121). De no ser por la distinta advocación mariana, podríamos identificar casi con literalidad el episodio descrito con el representado en la Virgen del Carmen de Guatemala.

Nicolás CORREA, 1691. *Los desposorios místicos de santa Rosa de Lima* (detalle). MUNAL.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Nuevas visiones celestiales tuvo la mística limeña, repitiéndose entre ellas las de la Virgen y el Niño. En algunos de los pasajes más conocidos aparecen, además, distintos ángeles, como vemos en diversas representaciones de su "Visión de las rosas" (Schenone, 1992: 695). En este episodio -que a menudo se confunde y unifica con el anterior- se le vuelven a aparecer la Virgen y el Niño, con los que dialoga, pero caracterizan esta escena las rosas que rodean a la santa en esta visión y que le regala al Niño. Así aparece representada por distintos maestros americanos, que en ocasiones incluyen algunos ángeles en su visión, portando su corona y otros elementos.

Bajo esta perspectiva, podríamos entender la presencia de los seres celestes, que, desde el fondo de la composición, asisten al encuentro místico de santa Rosa con la Virgen del Carmen de Guatemala. En los lienzos de Ibarra, una docena de glorias -como rostros alados- se agrupan en dos conjuntos que sobrevuelan las esquinas superiores de la escena. Evanescentes, se funden y desdibujan sobre el espacio ocre que se presenta como fondo, y que podemos interpretar como de un interior no identificado. La versión de La Profesa incluye, además, un tercer conjunto de glorias bajo la luna en que se sienta la Virgen, haciéndole de peana.

En el lienzo de Pedro López Calderón, por su parte, la presencia de estos seres se hace significativamente más llamativa y compleja. Encontramos representados a los siete arcángeles, que emergen de medio cuerpo entre un fondo gris de nubes (González, 2012). Se agrupan escalonadamente, tres detrás de la Virgen y cuatro tras la santa, favoreciendo así su visión y la de sus atributos, que levantan o adelantan con alguno de sus brazos. Así identificamos, en el lado izquierdo y por orden de profundidad, a Gabriel, Rafael y Uriel. Gabriel -mensajero de Dios- lleva túnica blanca y la vara de azucena que -como símbolo de pureza- habitualmente le acompaña en las escenas de la Anunciación. Rafael -protector de los viajeros- lleva ropas de peregrino similares a las de la Virgen: esclavina parda con una concha prendida, sumando aquí el cayado. Por último, tras él, aparece

Pedro LÓPEZ CALDERÓN. *Ntra. Sra. del Carmen de Guatemala* (detalle).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

blandiendo su espada Uriel, que "favorece las batallas contra las tentaciones y para que amen a Dios" (González, 2012: 118). No debemos confundirlo con Miguel, que aparece representado del lado derecho, inmediatamente tras los rostros de la santa y el Niño, y separado así de sus dos compañeros canónicos.

El jefe de los ejércitos celestiales sujeta con su mano el mástil de su estandarte, rematado en cruz. Es el único en portar casco plumado sobre su cabeza, mientras los demás lucen sueltas unas cortas y rizadas melenas. También le distingue su coraza o jubón azul, poblado de estrellas y con la luna y el sol representados a ambos lados del pecho de este "gobernante del universo", siguiendo el modelo fijado por Martin de Vos y grabado por Hieronymus Wierix en 1580 y 1584 (Ávila, 2016: 244). Bajo esta prenda asoman las mangas de su túnica, recogidas por encima del codo al igual que las de sus compañeros, y son de un color rosado más pálido que el del paludamento o manto que envuelve su brazo derecho y revolotea tras él.

Pedro LÓPEZ CALDERÓN. *Ntra. Sra. del Carmen de Guatemala* (detalle).

A la espalda de Rosa de Lima destacan oportunamente las rosas que Baraquiel recoge con ambas manos, entre sus ropajes rosáceos y amarillos. Tras él y junto a Miguel se ubica Jehudiel, al que identificamos principalmente por el cetro que porta en su mano derecha y por la corona que -mayormente recortada y saliendo del margen del lienzo- se intuye cargada con su izquierda. Viste este de blanco, mientras que en celeste aparece Sealtiel, aireando un humeante incensario mientras sobrevuela de perfil y en el último plano al grupo de sus compañeros.

A nivel plástico, llama la atención el peor acabado de estos arcángeles, que resultan abocetados frente al cuidado detalle con que se han plasmado los personajes de la escena principal. Podríamos suponer la intervención de distintas manos dentro del taller de López Calderón, pero en cualquier caso no nos resulta extraño considerando la irregularidad general detectada en sus trabajos. El parecido de estos arcángeles con otros de su autoría -en cuanto a fisionomía, ropajes, y otros aspectos formales- es, además, incuestionable. Remitimos especialmente al análisis de su obra que titulamos *Los Siete Arcángeles* para

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

conocer en mayor profundidad el origen y la difusión de esta heterodoxa iconografía en el contexto y sentido en que la está trabajando Pedro López Calderón.

Una vez analizados los distintos elementos de la escena, cabe señalar que no parece existir una conexión sólida que ligue con coherencia a todos ellos y los explique de acuerdo a soluciones iconográficas convencionales. Hablamos de los Siete Arcángeles, de santa Rosa de Lima, de una Virgen peregrina, e incluso de la del Refugio (en su vestimenta). Únicamente los conecta el hecho de gozar todos ellos, pero por separado, de alta popularidad y notable devoción en Nueva España a principios del siglo XVIII. Ante esta disyuntiva, y ante el desconocimiento de otra imagen que pudiera haber servido como referente físico directo ¿pudo quizás ser la escena que representa este lienzo una creación que, consciente y forzadamente, reuniera distintos elementos de devoción, con la intención de crear nuevos significados? Pudiera ser, y pudieron existir razones y fines específicos para ello.

De enorme interés a este respecto y sólido aporte documental resulta la teoría que Beatriz Brendt lanza en el catálogo del MUNAL. Atendiendo a las crónicas de la orden seráfica en Guatemala, advierte que en la segunda mitad del XVII llegaron desde Lima un grupo de religiosas del Carmelo para establecer el primer monasterio de su orden en Santiago de los Caballeros. Pero hasta la construcción del su templo (consagrado en 1687, y dedicado al Señor San José primero y santa Teresa después), estas se habrían hospedado en el convento Santa Catarina Mártir, de monjas dominicas.

En este escenario, se explicarían referencias a santa Rosa, terciaria dominica pero también natural de Lima, al igual que las carmelitas llegadas a Guatemala. Estas, por su parte, habrían aportado la advocación de la imagen mariana. De esta manera, bajo tan particular confluencia de factores, se puede llegar a interpretar el lienzo como un recuerdo u homenaje a la hermandad entre ambas órdenes (conectadas con Lima por su procedencia o por la de la santa), ocurrida en un momento concreto en la entonces ciudad de Guatemala.

Tomando esta hipótesis, cabría deducir que la ubicación original de estos lienzos -o del original que pudieran copiar- fuera un convento de religiosas carmelitas o dominicas en Guatemala. No obstante, no se ha descrito ninguna imagen acorde con esta advocación ni

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

este tipo iconográfico en un riguroso estudio doctoral que analiza las imágenes religiosas en la Antigua Guatemala y su traslado a la nueva capital, estudio que viene avalado por una ambiciosa revisión de documentación histórica que tampoco ofrece ningún tipo de constancia al respecto (Melchor, 2011).

Conocer el origen primario de los lienzos -únicos testimonios localizados de esta devoción- permitiría arrojar quizás algo de luz sobre este aspecto. Lamentablemente, lo desconocemos en los cuatro casos. De la obra del MUNAL sabemos que procede de la Pinacoteca Virreinal de San Diego, pero no su origen anterior. Menos aún de la obra en colección particular, de la que solo se ha citado su existencia (Mues, 2009: 1000). El lienzo de Pedro López Calderón, por su parte, se encuentra almacenado en el exconvento de Acolman, importante complejo agustino en el Estado de México. Mientras que el segundo lienzo atribuido a Ibarra se localiza en la pinacoteca de La Profesa, monumental templo de la Ciudad de México que atesora un amplio patrimonio nutrido mayoritariamente por colecciones jesuíticas y filipenses. Los primeros promovieron y dotaron el templo y su "casa Profesa", ocupándolo hasta la expulsión de la Compañía del territorio español en 1767. Poco después fue entregado a los padres oratorianos, que se trasladaron con sus bienes al mismo tras ver gravemente afectada su propia sede por un terremoto ocurrido en 1768. En todos los casos, ninguna de las ubicaciones nos hace suponer un origen carmelita o dominico, como tampoco guatemalteco. En este punto cabe señalar que las dos obras firmadas (y la atribución) se deben a sendos pintores asentados en la Ciudad de México hacia la primera mitad del siglo XVIII, y que sólo en dicho contexto geográfico y temporal se han localizado estas representaciones, razón que las aleja una vez más del enclave guatemalteco que les da nombre.

Ante la falta de certidumbres que plantea esta obra y su iconografía, datos sutiles como los que por primera vez aporta la inscripción del lienzo que aquí analizamos resultan reveladores. Según lo citado, Pedro López Calderón añade a lo recogido en la cartela de Ibarra dos aspectos de relevancia: se trata de una "milagrosa imagen" retratada "en su peregrinación". Bajo estas afirmaciones, podríamos estar ante el retrato de una imagen "peregrina" desvinculada de la advocación peninsular del mismo nombre, y que conecta con un fenómeno de gran de relevancia y completa actualidad en el contexto mismo de creación de la obra.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Partiendo del impulso que el Concilio de Trento dio al uso de las imágenes como elemento de adoctrinamiento y evangelización, Iberoamérica asistió durante los siglos XVII y XVIII a un intenso fenómeno de multiplicación del culto a las imágenes de devoción. La casuística particular del territorio americano y los tipos de religiosidad propios de la población local acrecentaron además, particularmente, un tipo de relación con la imagen sagrada en que se potenció su percepción como ente milagroso. Bajo ese prisma, se multiplicaron los santuarios erigidos a este tipo de imágenes -cuya ubicación normalmente había fijado un episodio sobrenatural- desarrollándose una verdadera red de templos para su veneración. Normalmente iniciados como pequeñas ermitas en enclaves rurales peculiares (cerros, cuevas, etc.), su amplio éxito -económico entre otros aspectos- propició la evolución de muchos casos a grandes complejos cultuales con multitud de actividades en torno a una determinada imagen (Moro, 2017). Una de ellas fue el comercio de réplicas y "verdaderos retratos" de las imágenes milagrosas, como quizá se pudiera interpretar el lienzo que analizamos.

Otra alternativa pasaría por la interpretación de esta obra y sus equivalentes como algunas de las "réplicas peregrinas" que se tomaban a las imágenes de devoción para llevarlas de viaje por distintos poblados y enclaves del territorio. Con estos desplazamientos, la imagen -muchas veces peregrinas también en sus leyendas de origen- podía continuar viajando a través de una o varias réplicas que compartían con la original su imagen y sus cualidades, expandiendo así su devoción o recaudando limosnas para la promoción de su santuario o su culto. Religiosos mendicantes o seglares con licencia para ello llegaron a hacer de esta actividad denominada *questua* su profesión y medio de vida (Moro, 2017). Los viajes podían ser más o menos lejanos, conociendo desde casos que rara vez salían de la comarca circundante del santuario a otros -como la Virgen de la Merced Peregrina de Quito- que llegaron a viajar hasta España. Por su paralelismo con el caso que nos ocupa, en el que más adelante profundizaremos, podemos destacar particularmente el de *Nuestra Señora de la Misericordia de la ciudad de Panamá*. Esta milagrosa escultura, retratada al óleo por Nicolás Rodríguez Juárez, viajó entre 1722 y 1732 por la Nueva España, desde la ciudad itsmeña hasta la capital virreinal, demandando limosnas para la reedificación de su convento (Martínez, 2004: 143-147).

Paula Mues y Beatriz Brendt señalaron brevemente también la posibilidad de entender bajo esta perspectiva el lienzo del MUNAL, interpretándolo como retrato de una "imagen

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

viajera" procedente de Guatemala, como viene a confirmar definitivamente la inscripción del lienzo de Pedro López Calderón. No obstante, llama la atención la completa ausencia de documentación histórica que testimonie un culto o devoción que hubo de ser extenso al tratarse de una imagen milagrosa y afamada, si bien esta puede estar aún pendiente de localización y constituir un futuro hallazgo. Faltaría además por encajar, bajo esta teoría, algunos elementos fundamentales de este tipo iconográfico, como la presencia de santa Rosa de Lima, que solo se puede explicar atendiendo a la historia particular del Carmelo guatemalteco.

Partiendo de toda esta casuística, y ante la falta de nueva o más clara información, podríamos llegar a establecer una interpretación que reúna parte de las dos últimas y más viables interpretaciones, manteniendo a su vez la coherencia con los datos aportados por la inscripción del lienzo de Pedro López Calderón. Asumimos, no obstante, desde este momento, el carácter puramente hipotético y especulativo de las siguientes líneas.

Consideramos, como punto de partida, que esta y las otras representaciones conocidas de la Virgen del Carmen de Guatemala fueron -por su autoría- realizadas en la Ciudad de México hacia el segundo cuarto del siglo XVIII. Asumimos también que pudiera representar una verdadera imagen de una Virgen del Carmen, de Guatemala, peregrina y con carácter milagroso, como busca manifestar con precisión el lienzo de Pedro López Calderón. Pero no es necesario deducir que la supuesta imagen primigenia se viese acompañada originalmente, en Guatemala, de todos los elementos con que aparece en este lienzo. Podría tratarse de una imagen de la Virgen del Carmen acorde a los tipos más populares, cuya existencia en la Antigua Guatemala queda comprobada por citarse al menos un ejemplar entre los bienes que la Tercera Orden del Carmen traslada desde su convento en Antigua al de la nueva capital (Melchor, 2011: 149). Debió existir también al menos otra en el convento de monjas profesas del Carmelo ¿quizá traída por las madres "en su peregrinación" fundacional desde Lima? Lamentablemente, no tenemos constancia de ello, ni de ninguna otra imagen carmelitana en la ciudad con fama milagrera.

Cumplía con esos requisitos, no obstante, una imagen venerada en otro enclave de Guatemala: el conocido entonces como Valle de las Vacas. Según la leyenda, la imagen provenía de las Carmelitas Descalzas de Ávila, que, siguiendo el deseo expresado por

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Santa Teresa antes de morir, debía ser enviada al Nuevo Mundo. Encontraron oportunidad para ello a través de Juan Corz, miembro de la Tercera Orden del Pobrecito de Asís que a principios del siglo XVII se encontraba de paso en la ciudad abulense en su camino hacia América desde Tierra Santa, donde había realizado un largo peregrinaje. La imagen realizó diversos prodigios para mostrarle, una vez en el valle guatemalteco, el lugar donde quería recibir veneración: primero una cueva y después un cerro, donde en 1620 se le construyó su actual ermita (Frisón, 2000). El deseo de santa Teresa incluía un augurio: que a los pies de dicha imagen se erigiría una gran ciudad donde recibiría veneración. Y justamente dicho enclave fue el escogido para fundar finalmente en 1776 la nueva capital territorial, denominada Nueva Guatemala de la Asunción, multiplicándose desde entonces la fama de esta imagen (Melchor, 2011: 116-118). Tenemos así, de este modo, la historia de una Virgen del Carmen milagrosa y peregrina íntimamente vinculada a una ciudad de Guatemala: la futura capital de la Capitanía General. Pero las fechas de los lienzos no permiten sustentar conexiones sólidas con dicha imagen, partiendo de la inexistencia de la referida ciudad en el segundo tercio del siglo XVIII, cuando creemos datar los cuadros.

Tampoco responde esta imagen de origen abulense al tipo iconográfico repetido en los lienzos que analizamos, sino que sigue una variante relativamente difundida en los templos de la orden que representa a la Madre del Carmelo con sus brazos extendidos -y agarrando sendos escapularios- para acoger bajo su manto blanco a dos parejas de religiosas y religiosos carmelitas, divididos por sexos a cada uno de sus lados (Schenone, 2008: 338).

Anónimo. *Virgen del Carmen.* Ermita del Cerrito del Carmen. Ciudad de Guatemala.

Consideramos, en este punto, que esta imagen milagrera pudiese haber sido llevada ocasionalmente en peregrinación a la entonces ciudad de (Santiago de los Caballeros de) Guatemala e incluso a la Ciudad de México, para expandir allí su devoción o pedir limosnas, según las prácticas de la época. Para ello se podrían emplear alguna de las dos imágenes "peregrinas" de esta Virgen de cuya existencia tenemos constancia por un inventario de los bienes del templo del Cerro realizado en 1769. En él se recoge la existencia, junto al milagroso original abulense, de dos imágenes más de Nuestra Señora

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

del Carmen: "la […] de las andas, adornada con su corona de plata sobredorada y su Niño con resplandor de plata; y, otra del Carmen para la demanda con su vestido de seda nuevo con su corona de plata" (Melchor, 2011: 210-211). Carecemos de mayores descripciones de las mismas, pero no tenemos que deducir necesariamente su parecido con la escultura traída por Corz, careciendo el original, por ejemplo, del Niño que sí se documenta en una de sus réplicas.

También conocemos que hacia 1730 se obtiene licencia del obispo Gómez de Parada para recaudar limosnas para la reconstrucción del templo, desatendido en su mantenimiento y en sus cultos desde la inauguración en 1723 de la cercana Parroquia de la Asunción. Estas obras de restauración fueron promovidas por el entonces mayordomo de la propia cofradía de esta imagen del Carmen: un adinerado hacendado de padres españoles llamado Juan José Morales Roa y Alfarol. Este no sólo adelantó el dinero necesario para las obras, sino que sabemos recopiló información y testimonios de los principales hechos (históricos y milagrosos) relativos a la Virgen del Carmen y su ermita en el Cerro[67].

De este modo, observamos hacia 1730 un proceso de "restitución" del templo y de la fama de su imagen, dentro del cual tendría perfecto sentido y cabida cronológica la creación de la iconografía de la "Virgen del Carmen de Guatemala", así como los intentos de fijación de una variante iconográfica adaptada a la religiosidad dieciochesca (introduciendo otros elementos de gran devoción popular en el momento). Pedro López Calderón y/o José de Ibarra, pintores prestigiosos y activos en estos momentos en la capital virreinal, podrían haber respondido a este encargo y creado bajo estas circunstancias sus lienzos, fijando tal vez a través de uno de ellos el tipo que después repetirán los demás.

Únicamente resulta extraña la referencia extemporánea a la ciudad de Guatemala, así como el hecho de que, en lugar de optar por un verdadero retrato de la escultura abulense o de sus réplicas viajeras, se prefiriera formular *ex novo* un nuevo tipo cuyas referencias hemos interpretado y visto vinculadas a la historia particular de las religiosas carmelitas de la Antigua Guatemala. Aventuramos la posibilidad de que, en la recogida de limosnas

[67] WIKIPEDIA, "Cerrito del Carmen". En: https://es.wikipedia.org/wiki/Cerrito_del_Carmen (Fecha de consulta: 28/12/2018)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

autorizada para la reconstrucción de templo, y dentro del afán de reactivación de la devoción, se llevara en peregrinación la imagen "para la demanda, con su vestido de seda" que recogen los inventarios hasta la entonces "ciudad de Guatemala", y desde ahí a la capital del virreinato. De ser así, es probable que la imagen carmelitana fuese acogida en el convento guatemalteco de la Orden del Carmen o incluso por las dominicas de Santa Catarina Mártir, de tal modo, que con motivo de esta particular "visita", se podría haber recordado el episodio de la llegada de las primeras carmelitas a Guatemala desde Lima y su acogida por parte de las hermanas dominicas.

Quizá entonces, y con el paso de la imagen por la Ciudad de México, el adinerado mayordomo de la cofradía del Cerrito del Carmen viera la oportunidad de encargar alguno de los citados lienzos con los que fijar esta imagen "conmemorativa", que vincularía la escultura del valle de las Vacas -milagrosa y viajera desde su origen-, en su peregrinación a la ciudad de Guatemala (h. 1730), con santa Rosa de Lima.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

San Agustín de Hipona

Al sureste del Estado de México se encuentra el Santuario de Chalma, uno de los principales centros de peregrinación del catolicismo mexicano. La devoción al "Señor de Chalma" atrae desde hace siglos a una gran cantidad de peregrinos hasta este recóndito enclave de singular orografía, que desde época prehispánica ha acogido importantes cultos y ceremoniales. En una cueva en la que se adoraba a la divinidad Ostoc-Theotl, se apareció en 1573 la imagen de este Cristo crucificado sobre los restos del ídolo prehispánico abatido. El fenómeno favoreció la labor de los padres agustinos, encargados de la evangelización de esta región, e hizo que se mantuviera el culto en este enclave bajo forma cristiana. Al principio en la misma cueva, atendida por algunos eremitas, hasta que en 1683 -ante el incesante incremento de los fieles- se creó el actual convento agustino, en cuyo templo -reedificado en 1729- se venera la imagen en un camarín que preside el retablo mayor.

> Con esta introducción, ahondamos en la figura del milagroso crucificado que fue representado por Pedro López Calderón, según se ha visto en otros capítulos, y presentamos el enclave que alberga uno de sus más importantes trabajos: el ciclo de *La vida de san Agustín*. Este ciclo pictórico de carácter narrativo representa en veintiuna escenas la vida y grandeza del fundador de la orden que toma su nombre. Así, desde el claustro y otras dependencias conventuales, servía como modelo de virtud para los monjes y como herramienta para la instrucción de los fieles.
>
> Pedro LÓPEZ CALDERÓN,
> *Cristo de Chalma.*

El hecho de que Pedro López Calderón realizara al menos otros dos de estos ciclos (el de *La vida de san Francisco* en Oaxaca y el de *La vida de la Virgen* en San Luis Potosí) nos da buena muestra de la popularidad de estas series en los siglos del barroco. La orden agustina, además, pareció prodigarse en estos encargos, pues se conservan numerosas "vidas" de su fundador pintadas tanto en Europa como en América, debidas en algunos casos a pinceles de gran renombre (Escalera, 2015: 293-294).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Buena parte de las series sobre el obispo de Hipona tomaron como modelo -en su conjunto o para algunas de las escenas- alguno de los 28 grabados con que Schelte a Bolswert ilustró el libro *Iconographia Magni Patris Aurelii Augustini…* editado en París por A. Ban en 1624, bajo la supervisión del agustino Eugenio Warnelli. La obra fue encargada por el prior de los eremitas de Malinas (Bélgica), Georges Maigret, quien escribió los textos breves incluidos al pie de las estampas. Entre las fuentes manejadas para el desarrollo de la obra, se han señalado las *Confesiones* y la *Ciudad de Dios*, del propio san Agustín, así como la biografía que le dedicó su amigo Posidio o *La Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine (Escalera, 2015: 294).

En el contexto virreinal americano, los ciclos agustinianos más importantes y reconocidos son los que se conservan en los claustros de los conventos agustinos de Quito (Miguel de Santiago y taller, 1656) y Lima (Basilio Pacheco, c.1745), así como en el de la Merced de Cuzco (anónimo / ¿círculo de Antonio Vilca?, segunda mitad del s.XVIII). Los tres han llegado a recibir estudios monográficos, como los texto de Santiago Sebastián (1981) y Ricardo Estrabidis (2009) para el caso de Cuzco y, particularmente, el libro que Ángel Justo dedica por completo al análisis del quiteño (2008).

En este punto, es preciso señalar que esta entrada solo pretende aportar una aproximación general al conjunto pictórico de Chalma, cuyo estudio particular y pormenorizado conllevará por sí solo una nueva publicación, que se pretende desarrollar como investigación posdoctoral.

La serie pintada por Pedro López Calderón presenta una calidad similar a la de estos grandes ejemplos del virreinato peruano, y supera a muchos otros casos que no se han citado. Sin embargo, como ocurre con tantos otros trabajos del autor, parece haber pasado desapercibida para la Historia del Arte. Así, autores de la talla de Manuel Toussaint o Héctor Schenone llegaron a afirmar que no se conservaba ningún ciclo agustiniano en México, quedando solamente pinturas aisladas (Toussaint, 1965/1990: 110; Schenone, 1992: 94). Por fortuna, los avances en el conocimiento nos han permitido localizar al

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

menos otros dos ciclos agustinianos: uno en Salamanca (Guanajuato)[68] y otro en Puebla, exhibido en el Museo de Santa Mónica en Puebla[69].

La única referencia localizada hasta la fecha al trabajo de López Calderón se encuentra en un pequeño libro divulgativo que Jorge Ayala (O.S.A) dedica al santuario de Chalma, allí mismo editado y a la venta (Ayala, 1963/2002). La información recogida sobre el ciclo es muy breve, pero aporta algunos datos de importancia que pasamos a señalar.
El ciclo de *La vida de san Agustín* del Santuario de Chalma se compone de veintiún lienzos, de los cuales diecisiete se encuentran en la planta baja del claustro, y los cuatro restantes en los corredores que dan acceso a este desde el templo y las escaleras del camarín del Cristo. Solo tres de ellos se encuentran firmados. Dos de ellos con rúbricas autógrafas que se aprecian sin lugar a dudas del pintor, aunque se encuentran deterioradas y parcialmente perdidas. Junto a ellos, el lienzo de la *Consagración de san Agustín como obispo de Hipona* presenta el nombre del autor reescrito en uno de los numerosos repintes que se observan en estas telas (particularmente en sus niveles inferiores por acusar mayor desgaste). El resto de los cuadros no están rubricados, siendo práctica frecuente en este tipo de ciclos que solo se marcasen algunas de las piezas (Carrillo, 1972: 14). No obstante, la homogeneidad estilística y formal del conjunto nos permite confirmar que todo es obra de Pedro López Calderón (junto a los aprendices o ayudantes que le pudieran haber acompañado).

Aunque las rúbricas no incluyen datación alguna, se puede deducir que las obras fueron ejecutadas hacia 1704, registrándose en el Segundo Libro de Recibo del convento que para agosto de ese mismo año se produjeron aportaciones económicas para la compra de lienzos (Ayala, 1963/2002: 60-61). La fecha concuerda perfectamente con el momento en que se estaría edificando el claustro, que sabemos que fue dedicado en febrero de 1705. La bendición inaugural fue impartida por Felipe de la Cruz y el síndico Felipe Sánchez, quien a su vez está registrado entre los que sufragaron los lienzos (Ayala, 1963/2002: 52).

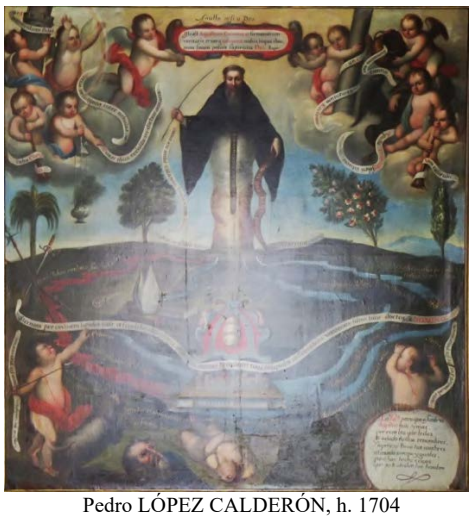
El padre Ayala acertó al constatar que el listado de los donantes registrados en el libro de cuentas coincidía con los nombres de aquellos personajes a cuya devoción se ejecutaron

[68] Se agradece al doctor Jaime Cuadriello este dato.
[69] INAH, "Vida de San Agustín". En: https://lugares.inah.gob.mx/es/museos-inah/exposiciones/10737-1488-vida-de-san-agust%C3%ADn.html?expo_id=10588 (Fecha de consulta: 15/05/2019)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

algunos de los cuadros de la vida agustiniana, según las inscripciones que se recogen sobre las propias pinturas. Entre otros: "D. Luis de Velasco, de la Casa de los Señores Condes de Santiago y Adelantado de Filipinas; el Sr. Síndico Felipe Sánchez; D. Manuel, el Teniente de la Casa de la Moneda; el Capitán Pedro España, D. Juan Suárez, D. Diego Lucas, etc." (Ayala, 1963/2002: 61). Con esta estrategia, la orden conseguía financiación para el proyecto pictórico, y los devotos donantes se beneficiaban del prestigio social que la práctica del mecenazgo les procuraba. Con el mismo modelo ya se había sufragado el ciclo agustiniano pintado por Miguel de Santiago en Quito, aunque en Chalma las inscripciones son más modestas que en este, donde además del nombre a gran tamaño se incluyeron los escudos de los donantes (Justo, 2008: 43-47).

Otra de las características del ciclo quiteño que vemos repetirse en Chalma es la inclusión de algunas escenas que no están tomadas de los grabados de Bolswert, sino de otras fuentes (identificadas o no) o que quizá hayan sido ideadas por sus creadores. Los cincuenta lienzos debidos a Miguel de Santiago dan pie a numerosos ejemplos, pero en la serie mexicana solo encontraremos cuatros de ellos. No por casualidad, estos cuatro se encuentran separados del resto, siendo los que introducen a la figura de san Agustín en su nacimiento y juventud, antes del acceso al claustro, en los corredores que lo conectan al templo y al camarín.



Pedro LÓPEZ CALDERÓN, h. 1704
San Agustín, columna de la Iglesia.
Santuario de Chalma, Estado de México.

Taller de Miguel DE SANTIAGO,
San Agustín, columna de la Iglesia.
Iglesia de San Agustín, Quito.

El primero y más significativo de ellos nos presenta a *San Agustín como columna de la iglesia,* en una compleja alegoría de gran riqueza simbólica, tanto a nivel visual como textual. La colosal figura del Padre de la Iglesia se yergue gloriosa en el centro de un

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

complejo escenario, poblado de elementos simbólicos que se acompañan con frecuencia de textos complementarios (citas de los escritos del santo, letanías agustinianas, etc.). Estas inscripciones también aparecerán en filacterias que se arremolinan entre el suelo y el cielo, portadas por ángeles que pueblan las esquinas de la composición, introduciendo nuevos objetos y acciones en escena.

Se trata de una representación tan particular y anómala que Ángel Justo -ante la falta de otros referentes- llegó a interpretar en el caso de Quito como una variación ideada para este encargo a partir del grabado *Testamentum* que cierra el conjunto de Bolswert (Justo, 2008: 138-140). La aparición de esta otra representación en Chalma descarta esta interpretación particularista y confirma la referencia a una fuente gráfica común que por el momento desconocemos. El lienzo de López Calderón presenta, además, una complejidad mayor que la del ejemplar quiteño, al incluir muchos más elementos en su representación (particularmente textuales) y resolverlos con una ejecución plástica indudablemente superior.

Schelt a BOLSWERT, *Testamentum.*

Consideramos que esta obra inicia el ciclo de Chalma y el discurso que con él se ofrece, presentando al espectador una representación gloriosa del personaje cuya vida va a pasar a conocer.

La siguiente escena ilustra el *Nacimiento de san Agustín*, acontecido en Tagaste (África) el 13 de noviembre del año 354. Schelte a Bolswert no ilustró este pasaje, por lo que López Calderón adaptó un esquema compositivo tipificado para *El Nacimiento de la Virgen*, como hicieron otros pintores en casos equivalentes. Esto ocurre en el plano principal, pero a través de una puerta al exterior se puede apreciar una segunda escena que interpreto como el nacimiento de Pelagio. Según la leyenda, el herético fundador del pelagianismo, primero admirado y después ferozmente combatido por san Agustín, nació en Inglaterra el mismo día que este (Schenone, 1992: 95).

La falta de texto en la cartela no nos permite confirmar esta interpretación, como sí ocurre en la mayoría de obras. Salvo esta excepción y la que a continuación veremos, el resto de los lienzos presentan unos textos que, compuestos en verso, explican cada pasaje. La

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

escritura es bícroma, destacando en rojo frente al negro base algunas palabras e iniciales, como se ha transcrito en las fichas del catálogo, que invitamos a consultar para el mejor conocimiento de los textos. Están escritos en castellano y no conocemos la fuente exacta o el autor de las mismas, con buenas dotes para la composición poética. En cualquier caso, se debió partir -muy probablemente- de los textos latinos que Georges Maigret compuso para las estampas de Bolswert.

Lo inconcluso de la cartela nos permite suponer que quizá todo este lienzo lo esté, lo que por otra parte explicaría su deficiente calidad frente a otros ejemplares de la serie mejor acabados. No obstante, no sería el único caso ciertamente irregular en este conjunto, en el que a nivel de acabados se detecta la intervención de aprendices y asistentes junto al maestro pintor. Además, el grado de repinte es tal en este caso (como en otros) que se hace difícil comprobar, sin un análisis técnico, que no se pueda estar ocultando con ello una posible inscripción preexistente, así como el grueso de las pinceladas originales.

Pedro LÓPEZ CALDERÓN, h. 1704. *Nacimiento de san Agustín.* Santuario de Chalma. Estado de México.

Pedro LÓPEZ CALDERÓN, h. 1704. *Escena de juventud.* Santuario de Chalma. Estado de México.

Tampoco tiene texto la cartela del lienzo que, a continuación, nos presenta una escena de la juventud del santo. Podemos deducir, a partir de su biografía y de lo que observamos, que pueda tratarse de san Agustín enseñando filosofía maniquea en Cartago o en Roma. Su juventud se aprecia en la propia fisonomía del personaje, al que veremos envejecer conforme al progreso cronológico de las escenas representadas, y también en sus vestiduras: una curiosa mezcla del indumento masculino del siglo XVI que se repite en el resto de escenas de esta etapa (Schenone, 1992: 97).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

De este primer conjunto descubrimos, por último, un cuarto lienzo en el que el joven Agustín discute en Milán con san Ambrosio, sentado amigablemente ante el obispo. Schenone describe una escena muy similar en el ciclo que Basilio Pacheco pintó para el convento agustino de Lima hacia 1745, faltando constatar si pudiera existir también una fuente común para ambas obras (Schenone, 1992: 97).

Pedro LÓPEZ CALDERÓN, h. 1704 *San Agustín ante san Ambrosio.* Santuario de Chalma. Estado de México.

Las oraciones de san Ambrosio y santa Mónica -madre de Agustín- por la conversión del joven filósofo a la doctrina católica surtieron efecto, y este abandonó las corrientes heréticas que a partir de ese momento pasará a combatir fervientemente por el resto de su vida. No dejó de entregarse, sin embargo, en un primer momento, a los placeres terrenales que le habían llevado a tener a su hijo Adeodato con tan solo 15 años. Este le acompañará buena parte de su vida, viéndole consecuentemente representado en otras escenas de la serie (Schenone, 1992: 98).

Al acceder al claustro desde el corredor que alberga estos primeros ejemplares, comenzamos a descubrir el resto de la vida de Agustín en los pasajes que le conducirán a su santidad. Las diecisiete escenas claustrales responden en su totalidad a los grabados de *Iconographia Magni Patris Aurelii Augustini…,* y lo hacen con alto grado de literalidad, salvo casos excepcionales que serán indicados. La necesidad de adaptar los modelos apaisados de Bolswert al formato vertical que requieren los lienzos situados en las esquinas claustrales (condicionados por lo estructura arquitectónica) tampoco sacrifica, por lo general, la fidelidad a las fuentes, viéndose los elementos originales condensados pero rara vez suprimidos.

Respecto a su disposición, los lienzos se encuentran ordenados con cierta coherencia cronológica, atendiendo a la evolución general de la vida del santo. Pero una parte considerable de las obras alteran la sucesión de los acontecimientos para reunirlos -a nuestro juicio- por temáticas similares, según se irá exponiendo. En cualquier caso, los

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cambios no desvirtúan la lógica de un relato hagiográfico que mantiene sus hitos más representativos, según pasamos a resumir conforme al itinerario dispuesto en el claustro.

Avanzando en el sentido contrario a las agujas del reloj y dejando las obras siempre a nuestra derecha, observamos en primer lugar el pasaje conocido como la vocación de san Agustín. Sentado bajo una higuera del jardín de la casa de su amigo Alipio en Milán, Agustín oyó una voz que le repetía "Toma y lee, toma y lee". En latín: *Tolle lege*, como vemos repetido en el lienzo y el grabado, de ahí que este episodio también pueda denominarse de este modo. Agustín abrió el libro de las epístolas de san Pablo al azar y encontró una lectura que le movió a su definitiva conversión (Schenone, 1992: 98).

Como consecuencia, Agustín fue bautizado por san Ambrosio, acompañándole su hijo Adeodato, su madre Mónica, y otros amigos y familiares, a los que vemos presentes en el lienzo y el grabado. Como avanzamos en otro capítulo, Pedro López Calderón incorpora un expositor de plata que dota a la escena de una domesticidad propia de su contexto. Suma además un coro de ángeles músicos y cantores que acompañan a san Ambrosio y san Agustín en el nacimiento del cántico litúrgico del *Te Deum*, escrito sobre el lienzo. El equivalente limeño incorpora los mismos elementos, estableciendo una nueva conexión -aún por estudiar- entre esta serie de 1745 y la de López Calderón, cuarenta años anterior (Schenone, 1992: 99).

Pedro LÓPEZ CALDERÓN / Schelte a BOLSWERT, *Vocación de san Agustín.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pedro LÓPEZ CALDERÓN / Schelte a BOLSWERT, *Bautismo de san Agustín.*

Pedro LÓPEZ CALDERÓN / Schelte a BOLSWERT, *San Agustín recibe el hábito de la orden.*

Pedro LÓPEZ CALDERÓN / Schelte a BOLSWERT, *San Agustín lava los pies de Cristo peregrino.*

El siguiente lienzo muestra, en primer lugar, a Agustín recibiendo el hábito que la Virgen le había mostrado a Mónica. Como explica la cartela, es Simpliciano el personaje que le reviste, mientras que san Ambrosio preside la ceremonia, dándonos la espalda para mostrar una casulla de vistoso tejido muy bien acabado. En último plano, una segunda escena nos traslada a Ostia, donde san Agustín, sentado ante una ventana, conversa con

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

su madre, que también ha recibido de la Virgen el hábito negro de viuda que ahora lleva (Schenone, 1992: 99).

Cerrando esta galería, y antes del arco que da acceso a las escaleras de subida al piso superior del claustro, encontramos -algo adelantada respecto al orden de Bolswert- la escena en que san Agustín lava los pies a Cristo. Este se le había aparecido vestido de peregrino en el primer monasterio que había fundado, en Tagaste. Y san Agustín, que le atendió sin reconocerle, recibió los elogios del mismo Jesús, oportunamente incorporados al lienzo (Schenone, 1992: 101).

Pedro LÓPEZ CALDERÓN y Schelte a BOLSWERT, *San Agustín construye un monasterio y entrega la regla de su orden.*

La segunda fundación monástica ocurrió en Hipona, en un huerto donado por el obispo Valero. En esta ocasión el relato se ha alterado considerablemente, pues la entrega de este terreno se produjo como condición de la ordenación sacerdotal de san Agustín, que debería preceder a esta escena, como ocurre en los grabados pero no en el claustro. A través de una ventana, vemos el huerto de la iglesia donde se construyó el nuevo convento, pero el acontecimiento principal nos ubica en el interior de una estancia. En ella, Agustín entrega a los miembros de esta comunidad el libro de la Regla que les había escrito: un importante texto sobre el que se rehicieron tanto las nuevas reglas agustinas como las de otras órdenes posteriores (Schenone, 1992: 102).

La muerte de Mónica llenó a Agustín de dolor, sorprendiéndoles en el puerto de Ostia, cuando madre e hijo esperaban junto a otros compañeros la llegada de la nave que les

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

embarcaría hasta África. La vemos asomar por la ventana del dormitorio de la difunta, contextualizando de dicho modo la escena.

Pedro LÓPEZ CALDERÓN / Schelte a BOLSWERT, *Muerte de santa Mónica.*

Pedro LÓPEZ CALDERÓN / Schelte a BOLSWERT, *San Agustín refuta a Fortunato.*

Pedro LÓPEZ CALDERÓN / Schelte a BOLSWERT, *Ordenación sacerdotal de san Agustín.*

Pedro LÓPEZ CALDERÓN / Schelte a BOLSWERT, *Consagración episcopal de san Agustín.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Después del viaje, en unas termas de Hipona, Agustín mantuvo un debate público con un importante dirigente maniqueo llamado Fortunato, del que el santo resultó vencedor. Este hecho ocurrió un año después de su ordenación como sacerdote (392), pero en el claustro de Chalma este pasaje se representará en el lienzo posterior.

San Agustín recibió el orden sacerdotal en Hipona, después de haberse resistido inicialmente a la idea, debido a la insistencia de Valero. Este era el obispo de Hipona, diócesis que el mismo Agustín terminaría dirigiendo al poco tiempo, primero como obispo coadjutor de Valero y poco después en solitario (Schenone, 1992: 102). El lienzo que sigue y cierra esta panda del claustro ilustra esta escena, de manera que, al igual que se habían agrupado las dos primeras fundaciones monásticas, se muestran juntas las dos consagraciones de Agustín: como sacerdote y como obispo.

Pedro LÓPEZ CALDERÓN / Schelte a BOLSWERT, *Transverberación de san Agustín.*

Con el mismo formato vertical que corresponde a los lienzos de las esquinas, se ilustra el pasaje de la transverberación de Agustín, uno de los más difundidos de la iconografía agustiniana y origen del escudo e la orden. Corresponde al momento en que la Virgen se le apareció al santo mientras oraba, llevando en sus brazos al Niño, que traspasó el corazón de Agustín -quien lo sostiene ardiente en su mano- con la flecha prendida de su caridad (Schenone, 1992: 106).

La siguiente escena muestra el encuentro de Agustín con el emperador Honorio, al que reclamó medidas para poner freno a los ataques que los donatistas estaban realizando sobre los cristianos. Ambos personajes nunca llegaron a encontrarse personalmente, pero

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Bolswert ilustró una entrevista que vemos repetida en esta y otras series que siguen su grabado. Por su parte, el siguiente lienzo, recoge otra de las acciones emprendidas por Agustín contra las herejías (principalmente donatistas, pelagianos y arrianos), a las que rebatió en varias reuniones y concilios, como la conferencia celebrada en Cartago que aquí se representa (Schenone, 1992: 103 y 104).

Pedro LÓPEZ CALDERÓN / Schelte a BOLSWERT, *San Agustín ante el emperador Honorio.*

Pedro LÓPEZ CALDERÓN / Schelte a BOLSWERT, *San Agustín preside la conferencia de Cartago.*

Tres lienzos abordan a continuación la relación de san Agustín con la Santísima Trinidad, a partir de sus reflexiones y escritos. Cerrando el conjunto de una de las galerías se encuentra a Agustín en su escritorio, tan absorto en su redacción del tratado *De Trinitate*, que no advierte la presencia de una mujer que acude a pedirle un favor, aun cuando vemos que esta le toca el hombro para llamar su atención. La misma mujer observó, mientras Agustín celebraba una misa, cómo la Santísima Trinidad se le aparecía al obispo, comprendiendo entonces lo ocurrido en el escritorio (Schenone, 1992: 105-105).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pedro LÓPEZ CALDERÓN / Schelte a BOLSWERT,
San Agustín, extasiado ante la Santísima Trinidad, no ve a una mujer que le implora.

Pedro LÓPEZ CALDERÓN / Schelte a BOLSWERT,
San Agustín con el niño en la playa y visitando a los eremitas del monte Pisano.

Pedro LÓPEZ CALDERÓN / Schelte a BOLSWERT, *San Agustín en su biblioteca.*

La siguiente escena, que inaugura la última sucesión de cuadros -tras un segundo acceso al claustro-, muestra otro popular milagro relacionado con la Trinidad. Paseando san Agustín junto al mar, mientras reflexionaba sobre el dogma trinitario, se encontró a un niño que, con una concha, trataba de verter el agua del mar dentro de un hoyo hecho en la arena. Advirtiéndole de lo inútil de su intento, el niño (Jesús) le respondió que igual de imposible era que él llegase a entender el misterio de Dios trino (Schenone, 1992: 100).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El episodio, que es uno de los más difundidos y representados de su hagiografía, pertenece a los primeros acontecimientos ocurridos tras la conversión del santo, como lo expone la serie de Bolswert, pero aquí vuelve a agruparse nuevamente en función de su temática. Corrobora su intención el hecho de que invierta la preponderancia de las escenas planteada por la fuente gráfica, destacando la que originalmente es secundaria, frente al encuentro con unos eremitas en el Monte Pisano (donde se retiró a hacer penitencia).

El último episodio relacionado con la Trinidad, muestra al santo, de nuevo en su escritorio, siendo iluminado por Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo, que se le aparecen entre nubes. Lo más llamativo de la composición será la inclusión de una segunda escena, a la derecha, en la que se representa el ataque a la biblioteca de Agustín, que contenía los manuscritos de sus obras, por parte de unos vándalos. Estos llevan antorchas encendidas con las que tratan de prender fuego a las librerías, pero unos ángeles se lo impiden vertiéndoles agua con unos cántaros (Bolswert, 1992: 109).

Este capítulo ocurrió, según las fuentes, una vez muerto Agustín, pero Pedro López Calderón lo combina con la escena de la aparición trinitaria en el escritorio, en una variación que parece exclusiva de esta serie. Parece que la obra fue, además, ampliada por esta parte para dotarla de un mayor protagonismo, lo que se aprecia por el descuadre de la cartela y los personajes de la biblioteca, situados antes de la costura vertical que delata el fragmento de tela añadido para prolongar los estantes.

Ponen fin a este ciclo dos lienzos que representan la muerte y los funerales de Agustín, prescindiéndose así de algunos milagros póstumos ilustrados por Bolswert. El deceso del santo ocurrió el 28 de agosto de 430 en Hipona, durante el sitio de la ciudad y poco antes de ser tomada y arrasada. El obispo murió rodeado de amigos y discípulos, uno de los cuales vio subir su alma al cielo, como aquí se representa por medio de una nube. Posteriormente se celebraron sus exequias, pintándose en el último lienzo el traslado de los restos del santo hasta la basílica de la Paz, donde fue inicialmente sepultado (Schenone, 1992: 108-109).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pedro LÓPEZ CALDERÓN / Schelte a BOLSWERT, *Muerte de san Agustín.*

Pedro LÓPEZ CALDERÓN / Schelte a BOLSWERT, *Funerales de san Agustín.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.2. Catálogo general

En las siguientes páginas se presenta un catálogo general de la obra de Pedro López Calderón. Es el primero y único realizado hasta la fecha, existiendo con anterioridad únicamente ejercicios que han tratado de compilar sus trabajos en el cuerpo de algunos de los textos que más específicamente han abordado al autor (Hernández, 2011 y Barba, Campos, Castañeda y García, 2012). En ambos casos, apenas se supera la decena de referencias, siendo los datos aportados escasos y no carentes de alguna confusión, como se ha observado al analizar estas fuentes (aunque su valor -como ejercicios pioneros- fue mucho).

El presente catálogo quiere paliar las carencias detectadas por estas aproximaciones a la obra de Pedro López Calderón, aportando un conjunto mucho más extenso y sistemáticamente catalogado. En primer lugar, se aportan hasta 63 entradas de obras cuya autoría podemos constatar con suficiente o completa seguridad al autor. La mayoría de ellas están firmadas, pero también se añaden algunas pinturas que -pese a carecer de rúbricas autógrafas- se consideran parejas de otras que sí las poseen o parte de un ciclo atribuible en su totalidad a López Calderón, siempre y cuando el análisis formal, iconográfico y estilístico sostiene tales asimilaciones.

Son los únicos ejercicios de atribución que, por su suficiente certidumbre, se han querido recoger dentro de este catálogo general, excluyéndose otras posibles atribuciones que se han planteado de manera puntual en determinados capítulos de la tesis.

Sí se han recogido, al cierre del catálogo, referencias a las atribuciones que ya habían sido publicadas por otros autores, y que en la mayoría de casos creemos poder descartar o poner en cuestión, según algunos motivos anotados al pie.

Por el momento, se considera necesario terminar de asentar y confirmar lo que conocemos con certeza del autor antes de seguir avanzando en nuevas atribuciones, que se desarrollarán con detenimiento en fases futuras de la investigación.

Las diferentes entradas se han ordenado atendiendo, en primer lugar, al factor cronológico, sucediéndose según la datación aportada por las rúbricas u otros indicadores

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sólidos (p. ej.: documentación histórica en el caso del ciclo de *La vida de san Agustín*). Cuando alguna obra no fechada se considera directamente vinculada a otra que sí lo está, se han colocado seguidamente. Por último, se han incluido el resto de obras no datadas, ordenadas a criterio del autor, antes de concluir con las atribuciones. Por su ubicación y lo que conocemos de la trayectoria vital y profesional del pintor, las consideramos creaciones de primer tercio del siglo XVIII.

Cada ficha catalográfica, oportunamente numerada, cuenta con una fotografía de la obra, procesada para su mejor visualización según los criterios avanzados en el capítulo de metodología. En su mayoría han sido tomadas por el propio autor o por algunos colaboradores que le han cedido sus derechos. Cuando no, se especifica también el origen de las mismas.

Bajo la imagen, se identifica cada obra recogiendo sus datos básicos, comenzando por su título. Cuando han sido referidas mediante varios, se refieren los que se consideran más válidos. En otros casos, se aportan nuevas propuestas de títulos a criterio del autor, particularmente cuando se trata de obras inéditas y/o nunca antes nombradas.

Respecto a la técnica, se señala de manera general, recogiéndose mediante notas al pie algunas aclaraciones cuando ha existido alguna discusión al respecto.

Y a continuación, se aportan las medidas, indicando en centímetros la altura por el ancho. En algunos casos, ha sido imposible tomarlas o conocerlas por no contar con la oportuna respuesta o permiso por parte de las instituciones que las custodian, o por estar a una altura en la que ha sido imposible darles alcance. Se aportan entonces medidas aproximadas cuando se considera significativo.

Termina de identificar cada obra la mención de su ubicación, cuando se conoce. Se refiere el edificio o institución donde se exhiben o custodian, concretándose el lugar específico dentro de los mismos cuando se considera de importancia. La mención al municipio cierra estas citas, sumándole entre paréntesis el Estado en que se encuentra dicha localidad si se entiende necesario el caso.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Habitualmente, esta ubicación corresponde en exclusiva a la actual, aunque se anotan otras al pie cuando han sufrido algún traslado conocido. En obras citadas sin referir su ubicación, cuando no se han podido localizar, este apartado queda en blanco, según un criterio que se repite para el resto de campos. Cuando se han citado ciertas obras en una ubicación en la que ya no existen, se indican como no localizadas o desaparecidas.

No se hace referencia explícita al autor entre estos datos identificativos porque se sobreentiende que se trata de Pedro López Calderón en todos los casos. Únicamente se especifica cuando se trata de una intervención junto con otro autor conocido -que se cita- o en el caso de las atribuciones descartadas o no confirmadas, que se especifican como tales.

Siguiendo a estos datos básicos, se trascriben las inscripciones recogidas en los lienzos, cuando existen. Se comienza con la firma y se sigue por las recogidas en cartelas u otras partes de la composición, si aparecen estas.

A continuación, y para terminar, se recogen las distintas referencias conocidas en las que se ha citado expresamente a las distintas obras. La mayoría de ellas en el apartado relativo a la bibliografía, que se expresa abreviada y ordenada cronológicamente. En otros casos, se trata de referencias web o en bases de datos, identificándose estas como tales. Cuando se trata de obra inédita, se hace mención también a las personas a través de las cuales se ha tenido conocimiento y referencia de las mismas, si ha sido el caso.

De este modo, se ha querido recoger de una manera completa pero clara y sistematizada un registro con vocación utilitaria; concebido como herramienta de trabajo para futuros investigadores. Estos podrán aproximarse a él bien para conocerlo, bien para ampliarlo con nuevas referencias que puedan llegar a conocerse, enriqueciendo un catálogo sólido pero abierto.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

OBRA FIRMADA Y ATRIBUCIONES CONSOLIDADAS

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: José Ignacio Mayorga Chamorro.

1.

Bautismo de Cristo.
1681.
Óleo sobre lienzo. 300 x 400 cm. aprox.
Antiguo bautisterio de la catedral de Ntra. Sra. de la Asunción. Oaxaca de Juárez.

Inscripciones:
-Firma: *Pedro Lopez Calderon F. 1681 año*.

Referencias:
-Recursos digitales: Conde de Selva Nevada (“Oaxaca barroco”).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: José Ignacio Mayorga Chamorro.

2.

S. Nicolás Obispo de Mira.

1689 ?

Óleo sobre lienzo. 172 x 123,8 cm.

Templo de San Agustín. Oaxaca de Juárez.

Inscripciones:

-En peana: “S. Nicolàs Obpo d Mira”

-“PINTÓ CALDERON. 1,685 / RENOVÓ, CASTRO. 1918 / CAPELLAN A. SUMANO DÍAZ. 1918.” (no autógrafa)

-Bibliografía: García Lascurain (2011: 264).

-Bases de datos: Catálogo de bienes culturales muebles contenidos en recintos religiosos. Oaxaca. Nº. de Cédula: O-5-007.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: José Ignacio Mayorga Chamorro (por encargo).

3.

San Agustín, columna de la Iglesia.
h. 1704.
Óleo sobre lienzo. 213 x 208 cm.
Santuario del Señor de Chalma (O.S.A.); corredores de acceso y subida al camarín del Cristo. Malinalco (Estado de México).

Inscripciones:

-Cartela (inferior derecha): "La Yglª. para que asombres / Augstino mas, y mas, / por essa luz que ledas, / te adado tantos renombres, / Ympresos tiene tus nombres / almundo paraque yguales, / pues has hecho cosas / que no te olvidan los hombres"

-Cartela (superior central): "*Iste est Augustinus Columna e_ firmamêtum / veritatis, e_ vera columna nubis, inque thro- / num suum posuit sapientia Dei. Ruper*"
-Sobre esta: "*Anullo nisi a Deo*."

-Cuerpo del santo: "*EGO SAPIENTIAE EFFUDI FLUMINA"* y otra.
-Arco del santo: "*Inforti arcus eius*. Gen. 19_"

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Filacterias:
-*"_____maculum fidei"*
-*"Arcus refulgent inter nebulas"*
-*"tuba christi"*
-*"Quase thus redolês in diebus aestatis"*
-*"Datus est mihi calamus similis virgae. Apoc. 11"*
-*"Juxta illum coro"*
-*"fra fratrum"*
- *"Fun / damentum Ecclesiae"*
-*"Summum vas ciencitae"*
-*"Aquila Trinitatis Solem intuens"*
-*"Vox caelorum"*
-*"Sagittae paruulorum _____"*
-*"Siernam per ordinem lapides tuos, et fundabo desaphiris, et ponam omnes terminos tuos in lapides desoderabiles: vniuersos filios tuos doctos D. DOMINO."*
-*"Sagitte paruulorû facite sui plagae _orum*"

En el paisaje:
-*"Quasi palma exaltata sum in Cades"*
-*"Quasi plantatio Cedri inmonte libano."*
-*"Sacer"*
-*"Erimitor"*
-*"Ordo"*
-*"In sanguine fundata est Ecclesia"*
-*"CIVITAS DEI"*
-*"Patris*"

-Otras (ilegibles)

Bibliografía: Ayala (1968/2002: 60-61)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: José Ignacio Mayorga Chamorro (por encargo).

4.

Nacimiento de san Agustín.

h. 1704.

Óleo sobre lienzo. 212 x 236 cm.

Santuario del Señor de Chalma (O.S.A.); corredores de acceso y subida al camarín del Cristo. Malinalco (Estado de México).

Inscripciones: No tiene.

Bibliografía: Ayala (1968/2002: 60-61)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: José Ignacio Mayorga Chamorro (por encargo).

5.

Escena de juventud.

h. 1704.

Óleo sobre lienzo. 213 x 238 cm.

Santuario del Señor de Chalma (O.S.A.); corredores de acceso y subida al camarín del Cristo. Malinalco (Estado de México).

Inscripciones: No tiene.

Bibliografía: Ayala (1968/2002: 60-61)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: José Ignacio Mayorga Chamorro.

6.

San Agustín ante san Ambrosio.

h. 1704.

Óleo sobre lienzo. 214 x 236 cm.

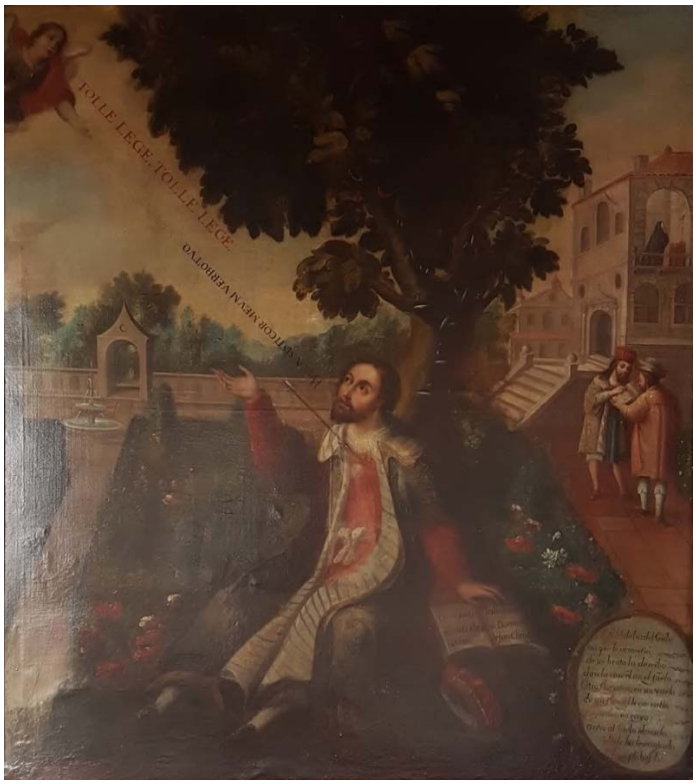
Santuario del Señor de Chalma (O.S.A.); corredores de acceso y subida al camarín del Cristo. Malinalco (Estado de México).

Inscripciones:

-Cartela: "Al mas dado confundio / profundo siempre Augustino / ysu ingenio peregrino / a mas alto auentado / Con Ambrosio argumento / tan sauio, arrogante y fino / en su Logica que aterra le / mando hiziese Letanias / Ambrosio, y a Dios pedia / favor contra tan guerra."

Bibliografía: Ayala (1968/2002: 60-61)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Fotografía de: José Ignacio Mayorga Chamorro.

7.

Vocación de san Agustín / Tolle lege.
h. 1704.
Óleo sobre lienzo. 211 x 190 cm.
Santuario del Señor de Chalma (O.S.A.); claustro bajo. Malinalco (Estado de México).

Inscripciones:

-*TOLLE LEGE. TOLLE LEGE.*
-*Percusiste cor meum verbo tuo.*

-Cartela: "A Pablo la luz del Cielo / asi que le acometió, / de un bruto lo derribó / dando con él en el suelo / Otro Agustino, en un vuelo / de un Angel lo convirtio. Agustino no cayo / antes al Cielo elevado: / tolle le ha levantado / lege solo basto."

-En el libro:

Non in	
comessatio	*sedindum*
nibus & ebrie	*ni Dominum*
Latibus.	*Jesum Christus.*

-Bibliografía: Ayala (1968/2002: 60-61)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: José Ignacio Mayorga Chamorro.

8.

Bautismo de san Agustín.

h. 1704.

Óleo sobre lienzo. 212 x 208 cm.

Santuario del Señor de Chalma (O.S.A.); claustro bajo. Malinalco (Estado de México).

Inscripciones:

-"*Te Deum Laudamus / Te Dominum confitemur*."

-Cartela: "Todo el Cielo zolemniza / con prodigio soberano / el dia en que el Africano / Aurelio se bautiza."

Bibliografía: Ayala (1968/2002: 60-61)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: José Ignacio Mayorga Chamorro.

9.

San Agustín recibe el hábito de la orden.

h. 1704.

Óleo sobre lienzo. 212 x 285 cm.

Santuario del Señor de Chalma (O.S.A.); claustro bajo. Malinalco (Estado de México).

Inscripciones:

> -Cartela: "En el desierto Augustino / reciuió de Simpliciano / el habito, que por mano / de MARIA a Monica vino. / Lleno pues de amor diuino / prosigue su zelo Santo / y a vista de asombro tanto / Simpliciano se vistió / de Aurelio el habito Santo / cõ su vida al diablo espanto."

Bibliografía: Ayala (1968/2002: 60-61)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: José Ignacio Mayorga Chamorro.

10.

San Agustín lava los pies de Cristo peregrino.

h. 1704.

Óleo sobre lienzo. 211 x 211 cm.

Santuario del Señor de Chalma (O.S.A.); claustro bajo. Malinalco (Estado de México).

Inscripciones:

-"*Magne Pater Augustine Filium Dei hodie incarne videre meruisti, tibi commendo Ecclesiam meam*".

-Cartela: "En el decierto Augustino / los pies a Christo labó, / fauor que el solo gozó, / entodo bien peregrino. / Al conocer lodivino / enlas llagas, se aucento : / su Yglecia le encomendo, / ypara que mas asombre, / el hijo de Dios hecho hombre / Grãde Padre le llamo."

Bibliografía: Ayala (1968/2002: 60-61)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: José Ignacio Mayorga Chamorro.

11.

San Agustín construye un monasterio y entrega la Regla de su orden.

h. 1704.

Óleo sobre lienzo. 212 x 202 cm.

Santuario del Señor de Chalma (O.S.A.); claustro bajo. Malinalco (Estado de México).

Inscripciones:

-Cartela: "En el herto deValerio / la regla Augustino dio / asus frailes, y fundó / el segundo Monasterio. / Regla detal Magisterio / tanto fruto a Dios ha dado / que el Cielo tiene poblado / de altos yexcelsos varones. / q en ochêta religiones / deuaxo della ha triûfado."

-En el libro: "*Ante om- / nia fratres / charissimi / diligatur / Deus*"

-"Adeuo. de Juan Juares Suarez de Yor."

Bibliografía: Ayala (1968/2002: 60-61)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: José Ignacio Mayorga Chamorro.

12.

Muerte de santa Mónica.

h. 1704.

Óleo sobre lienzo. 214 x 237 cm.

Santuario del Señor de Chalma (O.S.A.); claustro bajo. Malinalco (Estado de México).

Inscripciones:

> -Cartela: "Qual de Augustino seria / el sentimiento se ve, / en el grande dolor que. / allí presente tenia, / difunta asu Madre veía, / tierno seconsuela el Santo. / mas viendo clamorear tanto. / asu pequeño Adeodato, / siantes se reprime un tanto. / después es vn mar de llanto"

Bibliografía: Ayala (1968/2002: 60-61).

Bases de datos: PESSCA (Corvera: "Death of Monica").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: José Ignacio Mayorga Chamorro.

13.

San Agustín refuta a Fortunato.

h. 1704.

Óleo sobre lienzo. 213 x 247 cm.

Santuario del Señor de Chalma (O.S.A.); claustro bajo. Malinalco (Estado de México).

Inscripciones:

-Cartela: "Laley de Dios predicaba / en todas partes modos, / ypor convertir atodos. / lleno de amor anhelaba, Tan encendido se hallaba / de catholicas pasiones, / que enpublicas ocaciones. / mil argumentos movia, / y con herejes tenia / disputas y concluciones;"

-"Adevocion de Joseph de Estrada"

Bibliografía: Ayala (1968/2002: 60-61)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: José Ignacio Mayorga Chamorro.

14.

Ordenación sacerdotal de san Agustín.

h. 1704.

Óleo sobre lienzo. 215 x 247 cm.

Santuario del Señor de Chalma (O.S.A.); claustro bajo. Malinalco (Estado de México).

Inscripciones:

-Cartela: "Predicaba S.Balerio / con gran ciencia yenergia / y amoroso persuadia / entre lo suaue y lo ferio. / Yaqui el popular imperio / con impulso peregrino / superior, alto, y divino / de la exelsa prouidencia, / haze ordenar (cõ violencia) deSacerdote, á Augustino."

Bibliografía: Ayala (1968/2002: 60-61)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: José Ignacio Mayorga Chamorro.

15.

Consagración episcopal de san Agustín.

h. 1704.

Óleo sobre lienzo. 211 x 177 cm.

Santuario del Señor de Chalma (O.S.A.); claustro bajo. Malinalco (Estado de México).

Inscripciones:

-Firma (no autógrafa): Pedro Calderon Fat.

-Cartela: "Celébre la admiración / Gran Padre el dichoso dia / enque la tierra le embia / a Dios tu consagracíon. / Juntamente suba el Don / detu humildad ala altura / adonde toda criatura / enlapatria celestial, / junte con la Episcopal / Dignidad, tu humildad pura."

-Adevo^{n}. de D. Ju^{n}. de Salazar"

Bibliografía: Ayala (1968/2002: 60-61)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: José Ignacio Mayorga Chamorro.

16.

Transverberación de san Agustín / San Agustín con la Virgen y el Niño.

h. 1704.

Óleo sobre lienzo. 212 x 135 cm.

Santuario del Señor de Chalma (O.S.A.); claustro bajo. Malinalco (Estado de México).

Inscripciones:

-Firma (autógrafa): Cald____

-Cartela: "A oración se retiro / Augustino y recogido / solo con Dios divertido / la Virgen lo consolo / el niño se le mostró / pleno de amor y terneza / con su infinita grandesa / por mas singular fauor / con vna flecha de amor / el corazõ. le atraviesa / D.F.S."

Bibliografía: Ayala (1968/2002: 60-61)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: José Ignacio Mayorga Chamorro.

17.

San Agustín ante el emperador Honorio.

h. 1704.

Óleo sobre lienzo. 214 x 222 cm.

Santuario del Señor de Chalma (O.S.A.); claustro bajo. Malinalco (Estado de México).

Inscripciones:

-Cartela: "Cõtra el Donatista airado / pide endecreto divino, / a estar sin mitra Augustino, / o el herege desterrado. / Honorio pues bien pensado / porque el Cielo no se quexe, / manda expelar al herege, / que de Augustino en abono. / primero dexará el trono, / que la silla Aurelio dexe,"

Bibliografía: Ayala (1968/2002: 60-61)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: José Ignacio Mayorga Chamorro.

18.

San Agustín preside la Conferencia de Cartago.

h. 1704.

Óleo sobre lienzo. 211 x 221 cm.

Santuario del Señor de Chalma (O.S.A.); claustro bajo. Malinalco (Estado de México).

Inscripciones:

-Cartela: "En vn concilio Augustino / trescientas mitras quitó / à Herejes, que concluyó / fuentendimiento diuino; / que renunciasen preuino / al punto los Obispados, / ytodos mancomunados, / aunque Herejes, conocieron / la verdad, y las cediéron / quedando chatequisádos."

Bibliografía: Ayala (1968/2002: 60-61)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: José Ignacio Mayorga Chamorro.

19.

San Agustín, extasiado ante la Santísima Trinidad, no ve a una mujer que le implora.

h. 1704.

Óleo sobre lienzo. 213 x 221 cm.

Santuario del Señor de Chalma (O.S.A.); claustro bajo. Malinalco (Estado de México).

Inscripciones:

-Cartela: "Ocupado estaba en leer / cosas de Dios que buscó / á sierta consulta entro / en su busca vna muger / Dejola sin responder, / al otro dia celebraba / yesta muger escuchaba / que en trance de santidad / con la Santa Trinidad / el mismo Augüstino oraba"

Bibliografía: Ayala (1968/2002: 60-61)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: José Ignacio Mayorga Chamorro.

20.

San Agustín con el niño en la playa y visitando a los eremitas del monte Pisano.

h. 1704.

Óleo sobre lienzo. 211 x 171 cm.

Santuario del Señor de Chalma (O.S.A.); claustro bajo. Malinalco (Estado de México).

Inscripciones:

-Cartela: "Quizo el S^{to}. penetrar / el mas Arcano misterio / yde vn Niño el ministerio / le vino a desengañar. / Que si echar avn hoio elmar / es vn empeño incretible / será mas in accesible / tan alta dificultad / porque ver la Trinidad / es el maior imposible. D.P.S."

-"Adeu. de D Manuel d Perea"

Bibliografía: Ayala (1968/2002: 60-61)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: José Ignacio Mayorga Chamorro.

21.

San Agustín en su biblioteca, defendida por los ángeles.

h. 1704.

Óleo sobre lienzo. 212 x 378 cm.

Santuario del Señor de Chalma (O.S.A.); claustro bajo. Malinalco (Estado de México).

Inscripciones:

-Cartela: "Quando gustoso escribia / ylos Hereges malditos, / ponían fuego asus escritos / la Trinidad Santa veía / Augustino se confundia: / del Cielo Angeles bajaban / como aquel fuego miraban, / yopuestos se competían / los Hereges encendian / los Angeles apagaban."

Bibliografía: Ayala (1968/2002: 60-61)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: José Ignacio Mayorga Chamorro.

22.

Muerte de san Agustín.

h. 1704.

Óleo sobre lienzo. 212 x 299 cm.

Santuario del Señor de Chalma (O.S.A.); claustro bajo. Malinalco (Estado de México).

Inscripciones:

-Firma (autógrafa): Calderon F___

-Cartela: "Quando de Phebo el Ympe. / ya con difuntos desmaios / llega asepultar sus raios, / tinieblas da al emisferio. Mas silo hacemos misterio / (de este Apolo ala Veldad) / no parece ala verdad / en lamuerte que se mira; / pues quando este Sol espira / esparce mas Claridad "

-Adeuo^{n}. de D. Bartholome de _rella"

Bibliografía: Ayala (1968/2002: 60-61)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: José Ignacio Mayorga Chamorro.

23.

Funerales de san Agustín.

h. 1704.

Óleo sobre lienzo. 212 x 305 cm.

Santuario del Señor de Chalma (O.S.A.); claustro bajo. Malinalco (Estado de México).

Inscripciones:

> -Cartela: "Quando el Sol desde su Oriente / al Mundo esparce su luz, / todaflor quita elcapuz, / se anima todo viviente. / muere en el campo y siente / fa falta muestra la flor / murio este santo Doctor / al Mundo fue en su Oriente, / en su oriente y occidente / fue dolor.
>
> -"Adeuo^{n}. del S^{r}. D. Luis de Belasco, dela cassa d les / de STia^{o}. Adelãtados delas Philipinas"

Bibliografía: Ayala (1968/2002: 60-61)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

24.

Fotografía de: José Ignacio Mayorga Chamorro.

San Ciriaco y santa Paula, patronos de Málaga.
1716
Óleo sobre lienzo. 148,5 x 96 cm.
Iglesia de Guadalupe; sotocoro, lado del evangelio. San Cristóbal de las Casas (Chiapas).

Inscripciones:

- Firma: *Pe^{o} Lopez Calderon fac^{t}. Mexico año de 1716.*

-"S. Cyriaco, / y S^{ta}. Paula Virg^{n}. / Martires naturales, / y Patronos de la nobili- / ss^{a}. Ciu^{d}. de Malaga, en / la Andalucia. / Muralla dela dha Ciu^{d}._1. / Puête del rio d Alguamedina._2. / Ygl^{a}. de S^{to}. Domingo._3. / Huerta delas tres cruz^{s}._4. / Barrio d los Percheles _5. / Hermita delos S^{tos}. Mar-/ tir^{s}. y sitio endonde / murieron _6."

Bibliografía: Mayorga (2019).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: José Ignacio Mayorga Chamorro.

25.

San Felipe Neri.
1718
Óleo sobre lienzo.
Templo de San Juan Nepomuceno; nave, lado del evangelio. Aguascalientes.

Inscripciones:
-Firma: *Pedro Lopez Calderon fac.t año de 1718.*

Bibliografía: Figueroa (2011: 128 y 2015)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: José Ignacio Mayorga Chamorro.

26.

San Antonio de Padua con el Niño Jesús.
1719
Óleo sobre lienzo. 170 x 108 cm.
Templo de Regina Coeli; salón de usos múltiples. Ciudad de México.

Inscripción:
-Firma: *P.º Calderon fac.t å. de 1719.*

Bibliografía: Toussaint (1948/1990: 125 y 1965/1990: 150); García Lascurain (2011: 264)

Bases de datos: Catálogo CIEN (Referencia: CIEN/DFREG00085).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: Francisco Montes González.

27.

Virgen de Guadalupe.
1719
Óleo sobre plancha de cobre. 30 x 25 cm.
Colección particular. Sevilla.[70]

Inscripciones:

-Firma: *Pº. Calderon f__ Mexco. año de 1719.*

Bibliografía: González (1959: 86 y 1991: 78) y Montes (2015b: 213).

[70] Datos conocidos a partir de Joaquín González (1959: 86 y 1991: 78), quien la tenía como "bitela", en propiedad de don José Antonio Calderón Quijano, que la conservaba en el despacho de su domicilio (avenida del General Queipo de Llano, nº42, Sevilla). Información desactualizada.
Francisco Montes corrige su soporte como plancha de cobre (2015b: 213).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: Museo Nacional de las Intervenciones.

28.

Virgen de Valvanera. / Verdadero retrato de Nuestra Señora de Valvanera.
1719
Óleo sobre lienzo. 1.795 x 1.095 cm.
Museo Nacional de las Intervenciones (Exconvento de Nuestra Señora de los Ángeles). Churubusco. Ciudad de México.

Inscripciones:

-Firma: *P^o^. Calderon fac^t^. å. de 1719*
-En el libro: "*Volvio Christo el rostro m . . . no ver un sacrilegio.*"
-En la peana: "V.^RO^ RET.^TO^ DE N.^A^ S.^A^ D BALBANERA."

Bibliografía: Carrillo (1953/1972: 73); Toussaint (1965/1990: 150); Castro y Alonso (1981: 254).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografías de: Duarte (1998: 48).

29.

Pedro López Calderón (pintó) y Peregrino Malcampo (retocó).
Nuestra Señora de Valvanera.
1719 / segunda mitad del siglo XIX.
Óleo sobre lienzo. 210 x 143 cm.
Iglesia de San Juan Bautista. Caracas, Venezuela.

Inscripciones:
-Firma: *Pedro Calderon fac^{t}. en Mex^{co} å. 1719*
-"Retocado por Peregrino Malcampo"
-En la peana: "N.^{A} S.^{A} DE BALBANERA."

Bibliografía: Duarte (1998: 24, 48 y 108).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: Ernesto Peñaloza Méndez y Pedro Ángeles Jiménez.
Archivo fotográfico "Manuel Toussaint".

30.

Vera efigie de la Virgen. / Retrato, forma y traje de la Santísima Virgen.
1720
Óleo sobre lienzo. 159,5 x 102,5 cm.
Hospital de Jesús; oficina del director. Ciudad de México.

Inscripciones:

-Firma: *Pedro Calderon fac^{t}. å. d 1720.*

-Cartela: "Retrato, for- / ma y traje dela / Santissima Vir- / gen, conforme alo / que escrivio S^{n}. An / selmo, yel retrato / que pintó San / Lucas."

Bibliografía: Carrillo (1946: 177); Báez (1982: 88, 89 y 95); Cuadriello (2001: 116-118); Schenone (2008: 144).

Bases de datos: Sistema de Información del Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint" (Sección digital. IDDB: 26. Clasificación del ítem: SD 580. CP).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

31.

Retrato y traje de Cristo según San Lucas.
Primer tercio del siglo XVIII.
Óleo sobre lienzo. 168 x 108,5 cm.
Desaparecido (se vio en el anexo al templo de Loreto. Ciudad de México).

Bibliografía: Carrillo (1946: 177 y 1953/1972: 74).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: setdart.com.

32.

Santa María Egipciaca penitente.
1721
Óleo sobre lienzo. 167 x 110 cm.
Colección particular.

Inscripciones:

-Firma: *Pedro Lopez Calderon fac*ᵗ*. å. de 1721.*

Referencias web: ARTNET (“The penintent Magdalen” a) y SETDART (“Santa María Egipciaca”: 2018).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: José Ignacio Mayorga Chamorro.

33.

San Cayetano.
1722
Óleo sobre lienzo. 102,5 x 80,3 cm.
Pinacoteca de La Profesa; sala “Tres Siglos”. Ciudad de México.

Inscripciones (no autógrafas y en el reverso):

-Firma: *Pedro Calderón Fecit / Año de 1722.*

-“Se colocó en este Ar_o, dia 7 de Mayo / de 1807, á devoción del P.^{e} D.^{n} Manuel / Miranda y otros Bienhechores.”

Bibliografía: Autrey, Christianson y Pérez (1973).

Bases de datos: Catálogo CIEN (Referencia: CIEN/DFPRF140269).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: Francisco Montes González.

34.

Virgen de Guadalupe.
1722
Óleo sobre lienzo. 176 x 105 cm.
Monasterio de Santa Paula (Madres Jerónimas); capilla del Sagrado Corazón. Sevilla.

Inscripciones:

-Firma: *Pedro Lopez Calderon fac^{t}. en Mex^{co} / å. de 1722*

Bibliografía: González (1959: 86 y 1991: 78); Valdivieso y Morales (1981: 123); Martínez (1997: 230); Montes (2015b: 88, 213 y 273).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: José Ignacio Mayorga Chamorro.

35.

San Juan Nepomuceno.
1723
Óleo sobre lienzo.
Museo Regional de Guadalupe. Guadalupe (Zacatecas).

Inscripciones:

-Firma: *Pedro Lopez Calderon fac^{t}. en Mex^{co}. å de 723*

-En cartela izquierda: "*Oración propia del / Santo. / Ominponente y misericordio- / so DIOS, concede propicio que / los que en los meritos de S. Joã / Nepomuceno confiamos, seamos li- / bres detoda infamia, yconfusion pu- / blica, aſsi temporal de eſta vida, como / eterna dela otra: por tu piIssima miſe- / ricordia. Por Jesuchristo S^{r}. Nro. tu, / hijo que nos redimio por la infa- / me muerte de Cruz, ycontigo / glorioso viue y reina en vni- / dad del Eſpiritu consolad^{r} / delos tristes, DIOS / aora y siempre. / Amen.*"

-En cartela derecha: "*S. Juan Nepomuceno / Canonigo reglar de S. Aug^{n}. / especial abogado y Patrono p^{a}. / dilatar las alm^{s}. q padecê angustia / y verguensa êla cõfec^{n}. y p^{a} los q peli- / grã cõ descred^{to}. desu buena fama, / el qual por guardar*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

el ſigilo dela con- / feciõ dela esposa del Rey UVen- / zeslao, fue por su orden arroja- / do en un Rio donde murio, / el dia 16 de Mayo de 1383 a(ño). / Fue allado ſu cuerpo S^to^. por medio deunas estrellas / q aparecierõ en el lug^r^. donde cayo."

Bibliografía: Toussaint (1948/1990: 125 y 1965/1990: 150); Velázquez (1986: 585); García Lascurain (2011: 264); Hernández (2011: 342); Barba, Campos, Castañeda y García (2012b: 5)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: Mª Concepción García Saiz y Juan Miguel Serrera.

36.

El nacimiento de la Virgen.
1723
Enconchado. 86,5 x 102 cm.
Colección particular. Oaxaca.

Inscripciones:
-Firma (ilegible).

Bibliografía: García y Serrera (1990: 66-72); Vargaslugo (1994: 120); García Lascurain (2011: 264); Ocaña (2013: 128 y cat. 19).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: Francisco Montes González.

37.

Virgen de Guadalupe "Tota Pulchra".
1725
Óleo sobre lienzo, 207 x 134 cm.
Iglesia del Exconvento del Carmen; lado del evangelio. Sanlúcar la Mayor (Sevilla).

Inscripciones:

-Firma: *Pedro Lopez Calderon fac^{t}. å. de 1725*

-Cartela: "*Descripción del sitio en que se venera a la SS. Imagen de Guadalupe, una legua de la ciudad de Mexico. Templo principal de N.S^{a}___01, Iglesia antigua y parroquia de Indios___02, Hermita del serrito___03, Hospedería para novenas___04, Casas del Vicario___05, Meson para pasajeros y otros___06, Cassas de las beatas___07, Cassa del Teniente Justicia Mayor___08, Cassa del guarda de la calzada___09, Puente de la calzada___10, Ranchos de indios vezinos___11, Posito que llaman de Nra. Sra.___12, Calzada que va para la Ciudad___13*".

Bibliografía: González (1959: 87 y 1991: 78); Barea (2009: 77); Montes (2015b: 213, 246 y 283).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: Francisco Montes González.

38.

Virgen de Guadalupe.
1726
Óleo sobre lienzo. 202 x 121 cm
Monasterio de Santa María la Real (Madres Dominicas); clausura. Bormujos (Sevilla).
71

Inscripciones:

-Firma: *Pedro Lopez Calderon / fac^t. Mex^co. å. de 1726.*

Bibliografía: González (1959: 87 y 1991: 78); Domínguez y Valdivieso (1985: 308); Martínez (1997: 230); Montes (2015b: 213 y 276).

[71] Joaquín González la localizó en la iglesia del Convento de Ntra. Sra. de los Reyes de Sevilla (lado de la epístola), desde donde fue posteriormente trasladada a su ubicación actual, ubicándola ya allí el Inventario artístico de Sevilla y su provincia (1985: 308) y Francisco Montes (2015b: 276).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

39.

Virgen de Guadalupe.
1726
Óleo sobre lienzo. 196 x 125 cm.
Colección particular. Sevilla.[72]

Inscripciones:

-Firma: *Pedro Lopez Calderon fact. Mejcº, A. de 1726.*
-Al dorso: "Marzo 13 – 726 faciebat".

Bibliografía: González (1959: 87 y 1991: 78); Montes (2015b: 213).

[72] Obra desaparecida. Datos conocidos a partir de Joaquín González (1959: 87 y 1991: 78), quien la tenía entonces por propiedad de la señora Viuda de Ceballos, que la conservaba en la escalera de su casa (calle Cervantes, nº13, Sevilla). Información desactualizada.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: Subastas SEGRE.

40.

Virgen de Guadalupe con donante.
1730
Óleo sobre lienzo o cobre. 40 x 27 cm.
Colección particular. Sevilla.

Inscripciones:

-Firma: *P. L. Calderón.*

Bibliografía: González (1959: 87-88 y 1991: 78) y Montes (2015b: 213 y 244).

Referencias web: SEGRE SUBASTAS (“Virgen Guadalupana con donante”)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: Armando J. Hernández Soubervielle.

41.

El misterio de la Inmaculada Concepción / Alegoría de la Jerusalén Celeste y la orden franciscana.

1731

Óleo sobre lienzo. 212 x 292 cm. aprox.

Iglesia de San Miguel; sacristía. Mexquitic de Carmona (San Luis Potosí).

Inscripciones:

-Firma: ____*lderon Fac^{t}. Mexico. año de 1731.*

- Taurus, Rubus, Obstinatio.
- Sagittarius, Spinæ Præsumptio.
- Scorpius. Tribuli, Deceptio
- Capricornus, Junci, Obcæcatio.
- Hiero-salem.
- civitas solis vocabitvrvna.
- Porta hæc clausa erit: non aperietur et VIR non transibit per eam.
- Adam & Eva.
- radix zeli radiat.
- gratia.
- gloria.
- porta aurea.
- spiraculum VITÆ.
- Radicavi in Populo honorificato.
- Vemer tuus sicut acervus tritici vallarus líliis.
- Sicut lilium inter spinas sic Amica mea inter filias.
- SINE LABE VIRGO.
- murus.
- antemurus

Bibliografía: Gómez (1991: 26, 65-66); Rubial (1998: 28-30); Hernández (2011).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: José Ignacio Mayorga Chamorro.

42.

S. Nicolás Obispo de Mira.
1731
Óleo sobre lienzo.
Templo de San José de Avino. Pánuco del Coronado (Durango).

Inscripciones:

-Firma: *Pedro Lopez Calderón fac*t*. Mexico año de 1731.*

-En peana: "S. Nicolas Obispo d Mira"

Bibliografía: Hernández (2011: 342); Barba, Campos, Castañeda y García (2012b: 4-5)

Referencias web: GUERRERO ("Un patrimonio desconocido").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: José Ignacio Mayorga Chamorro.

43.

San Juan Nepomuceno
h.1731
Óleo sobre lienzo
Templo de San José de Avino. Pánuco del Colorado (Durango).

Inscripciones:
-Firma: *Pedro Calderon fac.t*
- "S. Juan Nepomuc___"

Bibliografía: Hernández (2011: 342); Barba, Campos, Castañeda y García (2012b: 4-5)

Referencias: GUERRERO ("Un patrimonio desconocido").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: José Ignacio Mayorga Chamorro.

44.

Divina Pastora.

1732

Óleo sobre lienzo.[73] 46,5 x 36 cm.

Iglesia de la Divina Pastora del convento de las Santas Justa y Rufina (Padres Capuchinos); capilla junto al presbiterio, lado del Evangelio. Sevilla.

Inscripciones:

-Firma: *Pedro Calderon fac^t. 1732. Mex^co*.

-Cartela: "O Soberana Reina del Cielo, Hija del Padre, Madre del Hijo, Esposa del Espí = / ritu S^to. Templo y Sagrario de toda la SS. Trinidad, ÿ mística Pastora de las almas, María SS^a / Pídote por el gloriosissimo título de Pastora, en que imitas al bue^n Pastor tu hijo, que me alca^nses / de su Magestad dolor verdadero demis pecados. y gracia para que la sirva; y que en el transe y a- / gonía de mi muerte me asistas con tu especial protección, y amparo, consiguiéndome para aquella ho = / ra los Santos Sacramentos de la Iglesia, para que con ellos salga mi alma limpia de Este mu^n = / do, y vaia agozar e^n tu comp^a de mi S^r Iesucrhisto, q con el Padre y el Espíritu S^to. Vive y reina / Dios por todos los siglos delos siglos. Amen" .

Bibliografía: Montes (2009: 104); Montes (2015a: 389).

[73] Constatado su soporte lienzo, aunque había sido tradicionalmente catalogada como óleo sobre cobre.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: José Ignacio Mayorga Chamorro.

45.

***Desposorios de la Virgen María* (serie de *La vida de la Virgen*).**
1732
Óleo sobre lienzo. 182 x 123,5 cm.
Museo Regional Potosino; capilla de Aranzazú (Exconvento de San Francisco). San Luis Potosí.

Inscripciones:
-Firma: *Calderon fac^t.*

Bibliografía: Gómez (1991); Morales (1997: 490); Hernández (2011: 342); Barba, Campos, Castañeda y García (2012b: 5).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: José Ignacio Mayorga Chamorro.

46.

***La visitación de María a santa Isabel* (serie de *La vida de la Virgen*).**
1732
Óleo sobre lienzo. 183,5 x 124 cm.
Museo Regional Potosino; capilla de Aranzazú (Exconvento de San Francisco). San Luis Potosí.

Inscripciones:

-Firma: *Pedro Lopez Calderon fac^t.1732.*

Bibliografía: Gómez (1991); Morales (1997: 490); Hernández (2011: 342); Barba, Campos, Castañeda y García (2012b: 5).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: José Ignacio Mayorga Chamorro.

47.

La Virgen María y San José pidiendo posada **(serie de *La vida de la Virgen*).**
1732
Óleo sobre lienzo. 184,5 x 124 cm.
Museo Regional Potosino; capilla de Aranzazú (Exconvento de San Francisco). San Luis Potosí.

Inscripciones:

-Firma: *Pedro Lopez Calderon fac^{t}. Mex^{co}. 1732.*

Bibliografía: Gómez (1991); Morales (1997: 490); Hernández (2011: 342); Barba, Campos, Castañeda y García (2012b: 5).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: José Ignacio Mayorga Chamorro.

48.

Jesús perdido en el templo con los doctores **(serie de** ***La vida de la Virgen*****).**
1732
Óleo sobre lienzo. 184 x 124 cm.
Museo Regional Potosino; capilla de Aranzazú (Exconvento de San Francisco). San Luis Potosí.

Inscripciones:
-Firma: *Pedro Lopez Calderon fac^{t}. Mex^{co}. 1732.*

Bibliografía: Gómez (1991); Morales (1997: 490); Hernández (2011: 342); Barba, Campos, Castañeda y García (2012b: 5).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: artnet.com.

49.

Los Siete Arcángeles /San Miguel Triunfante rodeado de ángeles.
1733
Óleo sobre plancha de cobre. 20 x 25 cm.
Colección particular.

Inscripciones:

-Firma: *Pedro Lopez Calderon fac^{t}. Mex^{co}. å 1733*

-"*Miguel / Raphael / _____*"

Referencias: ARTNET ("Saint Michel triomphant, entouré d'anges").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

50.

Virgen de Guadalupe.
1734
Óleo sobre lienzo.
Real Monasterio de Santa María de Guadalupe. Guadalupe, Extremadura.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: José Ignacio Mayorga Chamorro.

51.

Virgen del Carmen de Guatemala / Virgen peregrina con santa Rosa de Lima.
Primer tercio del siglo XVIII.
Óleo sobre lienzo. 146,5 a 198,5 cm.
Exconvento de Acolman; almacén. Estado de México.

Inscripciones:

-Firma: *Pedro Lopez Calderon fac^t.*

-En cartela: "La milagrosa Imagen de N. S^ra. del Car / men de la Ciudad de Goatemala en su / peregrinacion"

Bibliografía: Carrillo (1946: 141 y 1953/1972: 75).

Bases de datos: Sistema de Información del Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint" (Sección Pintura de la Nueva España. Negativos blanco y negro. IDDB: 22. Idex: 6. Clasificación del ítem: NCP 12269. Caja 11)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: José Ignacio Mayorga Chamorro.

52.

Virgen de Guadalupe
Primer tercio del siglo XVIII.
Óleo sobre lienzo. 146 x 106 cm.
Templo de Santa Mónica; cripta (O.S.A.). Colonia del Valle, Ciudad de México.

Inscripciones:
-Firma: *Pedro Lopez Calderon fac^t.*

Noticia: Alejandro Julián Andrade Campos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: Escuela de Conservación y Restauración de Occidente.
Seminario-Taller de Restauración de Pintura de Caballete.

53.

Virgen del Rosario.
Primer tercio del siglo XVIII.
Óleo sobre lienzo. 261.5 cm x 251.5 cm
Templo de San Sebastianito Mártir. Tlaquepaque (Jalisco)[74]

Inscripciones:
-Firma: *Pedro Calderon fac^t.*

Bibliografía: Barba, Campos, Castañeda y García (2012a y 2012b).

[74] Durante el periodo de la investigación estuvo ubicada provisionalmente en el taller de restauración de pintura de caballete de la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente (Guadalajara, Jalisco).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: Gustavo Curiel Méndez.
Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint"

54.

Anunciación.
Primer tercio del siglo XVIII.
Óleo sobre lienzo.
Colección Adams. Filadelfia – Estados Unidos.

Referencias: Sistema de Información del Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint" (Sección: Pintura de la Nueva España; negativos blanco y negro. IDDB: 22. IDEX: 6. Clasificación del ítem: NCP 122273. Caja 11)

Nota: Atribución de Gustavo Curiel.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: José Ignacio Mayorga Chamorro.

55.

Anunciación.
Primer tercio del siglo XVIII.
Óleo sobre lienzo. 189 x 112 cm.
Museo Regional de Querétaro; dependencias administrativas. Santiago de Querétaro.

Inscripciones:
-Firma: *Pedro Calderon fac^t.*

Noticia: Mirta A. Insaurralde Caballero.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: José Ignacio Mayorga Chamorro.

56.

Visitación de Nuestra Señora.[75]
Primer tercio del siglo XVIII.
Óleo sobre lienzo. 189 x 112 cm.
Museo Regional de Querétaro; dependencias administrativas. Santiago de Querétaro.

Noticia: Mirta A. Insaurralde Caballero.

[75] Obra atribuida por el autor (José Ignacio Mayorga Chamorro) a Pedro López Calderón.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: José Ignacio Mayorga Chamorro.

57.

Virgen de los Dolores.
Primer tercio del siglo XVIII.
Óleo sobre lienzo. 162 x 101 cm.
Colegio San Ignacio de Loyola – Vizcaínas; pinacoteca. Ciudad de México

Inscripciones:
-Firma: *Pedro Calderon fac^t.*

Bibliografía: Muriel (1987: 245. Cat. 58)

Bases de datos: Catálogo CIEN (Referencia: CIEN/DFVIZ00058).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

58.

Calvario.
Primer tercio del siglo XVIII.
No localizado.

Bibliografía: Toussaint (1965/1990: 150-151)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

59.

Santa Cena.
Primer tercio del siglo XVIII.
Óleo sobre lienzo.
Desaparecida (antes: Convento de San Fernando; claustro alto, entrada a la sala de recibir. Ciudad de México).

Bibliografía: Couto (1872/1947: 77); Fernández (1884/1990: 29); Toussaint (1948/1990: 125 y 1965/1990: 152); Velázquez (1986: 585); Hernández (2011: 342); Ocaña (2013: 128)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: Museo Nacional de Historia – Castillo de Chapultepec.

60.

Cristo de Chalma / Verdadero retrato del Señor de Chalma.
Primer tercio del siglo XVIII.
Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional de Historia – Castillo de Chapultepec; almacenes. Ciudad de México.

Inscripciones:

-Firma: *P.º Calderón Fac.t*.

-"VERDADERO RETRATO DELA PRODIGIOSA IMAGEN DE CHRISTO / S.R. N^TRO Q SE VENERA ENEL SANTUAR.O. DELA RECOLECCION D LOS PP.S. / HERMITAÑOS DE SAN AVGVSTIN DE CHALMA"

Bibliografía: Carrillo (1946: 140 y 1953/1972: 74).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: Museo de Arte Sacro de Guadalajara.

61.

San Joaquín
Primer tercio del siglo XVIII.
Óleo sobre lienzo. 170 x 104 cm.
Museo de Arte Sacro de Guadalajara. Jalisco, México.

Inscripciones:

-Firma: *Pedro Calderon Fac^{t}.*

Bibliografía: Barba, Campos, Castañeda y García (2012b: 4)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

62.

Santa Ana.
Primer tercio del siglo XVIII.
No localizada (se vio en Guadalajara).

Bibliografía: Fernández (1884/1990: 29); Toussaint (1948/1990: 125 y 1965/1990: 152); Velázquez (1986: 585).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: José Ignacio Mayorga Chamorro.

63.

San Felipe de Jesús
Primer tercio del siglo XVIII.
Óleo sobre lienzo. 100 x 75 cm. aprox.
Templo de San Francisco de Asís; sacristía. San Luis Potosí.

Inscripciones:

-Firma: *Pedro Lopez Calderon fac^t.*
- "S^N. FELIPE DE JESVS"

Bibliografía: Gómez (1991); Morales (1997: 490); Hernández (2011: 342); Barba, Campos, Castañeda y García (2012b: 5)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: José Ignacio Mayorga Chamorro.

64.

San Martín de Aguirre
Primer tercio del siglo XVIII.
Óleo sobre lienzo. 100 x 75 cm. aprox.
Templo de San Francisco de Asís; sacristía. San Luis Potosí.

Inscripciones:
-"S^{N}. MARTIN DE AGVIRRE, MEXICANO."

Bibliografía: Gómez (1991); Morales (1997: 490); Hernández (2011: 342); Barba, Campos, Castañeda y García (2012b: 5)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: Wikipedia.org

65.

Pedro el Mudo (pintó) y Pedro López Calderón (restauró).
San Simón de Rojas.
Primera mitad del siglo XVII.
Óleo sobre lienzo. 157 x 118 cm.
Fundación Montesdeoca García-Saenz. Las Palmas de Gran Canaria.

Inscripciones:

-"*Lopez Calderon / P. el mudo faciebat / aetatis 35 Mexico*"

Bibliografía: Montesdeoca (2003: 471-473).

Referencias: WIKIPEDIA ("Pedro el Mudo").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

OTRAS ATRIBUCIONES PUBLICADAS

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: artnet.com

66.

Círculo de Pedro López Calderón (atribuido).
La Magdalena Penitente.
Siglo XVIII.
Óleo sobre lienzo. 100 x 73,1 cm.
Colección particular (obra subastada).

Referencias: ARTNET (“The penitent Magdalen” b).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: José Ignacio Mayorga Chamorro.

67.

Pedro López Calderón (atribuido).
Promesa del jubileo de la Porciúncula.
Siglo XVIII.
Óleo sobre lienzo.
Templo de San Francisco; presbiterio, lado del Evangelio. San Luis Potosí.

Bibliografía: Morales (1997); Hernández (2011: 342).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: José Ignacio Mayorga Chamorro.

68.

Pedro López Calderón (atribuido).[76]
Alegoría de las Virtudes Divinas.
Siglo XVIII.
Óleo sobre lienzo.
Museo Regional Potosino; capilla de Aranzazú (Exconvento de San Francisco). San Luis Potosí.

Inscripciones:

-"*Amos* / *Amatus* / *Amans*"
-"*Clementia. / Sanctitas. / Iustitia. / Pulchritudo. / AEternitas. / Amabilitas. / Potentia. / Bonitas. / Altitudo. / Longanimitas. / Omnis cientia. / Misericordia*."

Bibliografía: Gómez (1991); Torres (2002: 5).

[76] Atribución cuestionada: no se encuentran indicios sólidos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fotografía de: artnet.com

69.

Pedro López Calderón (atribuido).[77]
Retrato de don Manuel Rubio y Salinas, arzobispo de México.
1754.
Óleo sobre lienzo. 183 x 126 cm.
Colección particular (obra subastada).

Referencias: ARTNET ("Portrait de l´arhevêque que de Mexico, Don Manuel Rubio y Salinas")

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[77] Atribución descartada (Pedro López Calderón habría fallecido antes de esa fecha).

Fotografías de: Alarcón y García (194:139-140).

70, 71, 72 y 73.

Pedro López Calderón (atribuido).[78]

***San Agustín, San Ambrosio, San Jerónimo, Santo Tomás de Aquino* (Serie de *Los doctores de la Iglesia*).**

Siglo XVIII.

Óleo sobre lienzo.

Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán (Estado de México).

Bibliografía: Vargaslugo y Curiel (1991: 185. Nota al pie).

[78] Atribución errónea. Obras firmadas por Diego Calderón en 1672 (Alarcón y García. 1994: 139-140).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

74, 75, 76, 77, 78, 79 y 80.

Pedro López Calderón (atribuido).[79]
Ntra. Sra. del Carmen.
Ntra. Sra. de la Merced.
Ntra. Sra. de Loreto.
Ntra. Sra. de la Luz.
Ntra. Sra. del Refugio.
Ntra. Sra. del Rosario.

Bibliografía: González (1959: 86 y 1991: 77).

[79] Atribuciones erróneas, por mala interpretación de lo expuesto por Carrillo y Gariel (1956: 141).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

81.

Retrato y traje de Cristo según San Lucas. [80]
1720
Óleo sobre lienzo. 160 x 104,5 cm.
Templo de Jesús. Ciudad de México

Firma: *Pedro Calderon fac^t. å de 1720.*

Bibliografía: Carrillo (1953/1072: 73).

[80] Referencia posiblemente mal citada, tratándose del *Retrato, forma y traje de la* ***Virgen***, que corresponde con los datos aportados salvo en la ubicación (hoy en las oficinas del Hospital de Jesús, anexo al citado templo. En dicho templo, no se conserva ni tiene recuerdo de ningún *Retrato y traje de Cristo según San Lucas*, aunque tampoco se descarta que llegara a existir como pareja del de la Virgen.").

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

82 y ss.

Serie de *La vida de San Francisco y el martirio de religiosos franciscanos.*
Finales del siglo XVII.
Claustro bajo del convento de San Francisco. Oaxaca de Juárez.

-Referencias: Bonequi (1862: 3).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5. Conclusiones.

-Pedro López Calderón fue un pintor activo entre 1681 y 1734, que con frecuencia también ha sido denominado Pedro Calderón, según hemos podido conocer a través del estudio de sus firmas autógrafas y se contrasta con lo recogido por la documentación histórica.

-Trabajó en Oaxaca durante las dos décadas finales del siglo XVII, gozando de la categoría de maestro pintor, formando distintos aprendices, y realizando encargos y obras de importancia. No se conocen muchos más datos sobre esta etapa ni tampoco sobre sus orígenes.

-Se trasladó a la Ciudad de México en los primeros años del siglo XVIII, teniendo constancia de su pertenencia al gremio de pintores al menos desde 1704. Desde allí trabajó para diversas regiones del virreinato, atendiendo a una clientela variada que llegó a exportar su obra internacionalmente (particularmente a Sevilla).

-Además de su producción pictórica, desarrolló otras labores complementarias a su oficio, como el aprecio o tasación de colecciones pictóricas de particulares, o la restauración de obras de arte ajenas.

-Hacia los años finales de su vida, fue diputado mayor de la cofradía de Nuestra Señora del Socorro del gremio de pintores de la Ciudad de México. Ejerciendo tal función se le ha documentado recibiendo diferentes bienes dejados en testamento a la cofradía, y vendiendo otra parte de ellos. Destaca el caso del legado del pintor Manuel Arellano, respecto al que se ha sugerido una participación directa de López Calderón en la venta de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

las obras pictóricas que este incluía. También se han documentado donativos devotos de nuestro protagonista a la citada imagen mariana, como ricos textiles que se sumaron al ajuar de la Dolorosa.

-Por los mismos años, se le cita como terciario de la orden de san Agustín, de hábito externo. No conocemos la fecha exacta de su vinculación a esta orden, como tampoco de otros muchos aspectos de su biografía, que sigue arrojando bastantes interrogantes.

-Pedro López Calderón fue un pintor especializado en obras de temática religiosa, que realizó tanto para instituciones eclesiásticas como civiles, además de para clientes particulares.

-Las órdenes religiosas fueron sus patronos predilectos; particularmente las de san Agustín y san Francisco, para las que trabajó de manera regular y en proyectos de importancia a lo largo de toda su carrera, desde sus primeros hasta sus últimos encargos.

-Realizó para estas varios ciclos conventuales, de entre los que destaca, por su interés y calidad, y por conservarse completo, el de *La vida de san Agustín* del santuario de Chalma (Estado de México), que se ha estudiado en relación a los grabados de Schelte a Bolswert que toma como modelos.

-Los franciscanos de San Luis Potosí, por su parte, también le procuraron relevantes y numerosos encargos en esta región, entre los que destaca la alegoría inmaculista, franciscana y/o hierosolimitana de la sacristía del templo de san Miguel en Mexquitic.

-Dentro de la misma región del centro-norte del virreinato, atendió un gran número de encargos para distintos núcleos poblacionales, caracterizados por la relevancia social y/o económica que disfrutaban en el momento, propiciada en muchos casos por su actividad minera. También por encontrarse conectadas con el Camino Real de la Plata / de Tierra Adentro, directa (Durango, Zacatecas, Aguascalientes, Querétaro) o indirectamente (San Luis Potosí, Guadalajara). Fuera de este circuito, también tiene obra de relevancia en Chiapas, además de lo señalado en Oaxaca.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-Gran parte de estos encargos debieron ser producidos desde la capital virreinal, donde Pedro López Calderón contaba con taller y tienda. Deducimos que en la última se vendieron las obras de peor calidad dentro de su producción, que podemos considerar de devoción popular, y que -paradójicamente- han sido de las más conocidas y citadas por la historiografía.

-Para el cliente español produjo obras destacado valor, entendemos que gracias a un presupuesto acorde. Por ello, dentro de su producción, destacan algunos lienzos que remiten a devociones de origen peninsular (y allí locales), como la riojana Virgen de Valvanera o los mártires y patronos de Málaga san Ciriaco y santa Paula, cuya representación se argumenta excepcional en muy distintos sentidos.

-Destaca también en su producción la pintura de enconchados, conociéndosele únicamente un caso en colección particular (quizá restante de una serie perdida) , que no obstante le sitúa como uno de los únicos ocho artistas que se conoce que desarrollaran esta técnica (y firmaran sus piezas).

-A nivel estilístico, la pintura de Pedro López Calderón es reflejo de la experimentación, la evolución y los profundos cambios que caracterizan la pintura de su época: el tránsito de los siglos XVII a XVIII. Así, su primera obra datada, el *Bautismo de Cristo* de la catedral oaxaqueña, muestra un apego claro a la tradición del siglo XVII y vínculos con la producción de Juan Correa. No obstante, tras su traslado a Ciudad de México, comienza a asimilar su pintura a la de sus colegas de la capital y al gusto de aquella clientela, aclarando la paleta o haciendo más amable las figuras y sus expresiones, entre otras cuestiones.

-Se han establecido vínculos formales entre algunas de sus obras y otras de los Arellano (*Anunciación*, Museo Regional de Querétaro) o de los Rodríguez Juárez (Ciclo de *La vida de la Virgen*, Museo Regional Potosino), además de con José de Ibarra (*Virgen del Carmen de Guatemala*, Exconvento de Acolman). Con Antonio de Torres comparte ubicación para muchos de sus trabajos, y se sabe que realizaron juntos un aprecio de pintura, lo que nos hace deducir que trabajaron para un círculo clientelar parecido. Además, se han señalado vínculos estilísticos entre las representaciones de la Virgen de Guadalupe de ambos autores.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-Entre las particularidades que caracterizan y hacen único su trabajo se señala el gusto por composiciones sencillas y muy equilibradas, con figuras de un marcado estatismo y expresión contenida.

-Los rasgos faciales de sus personajes son también reconocibles, particularmente en lo pronunciado del volumen de los ojos y del perfil de las cejas, combinadas con narices finas y rectas en rostros ocasionalmente algo escuálidos.

-Sus figuras, en general, tienden a ser alargadas y estilizadas, se entiende que como opción estética. En todo caso, el pintor parece presentar cierta torpeza para el modelado de las anatomías, particularmente en su juventud y con personajes en torsión o sentados, que en algunos casos llegan a parecer jorobados.

-En los años centrales de su carrera, destaca también la inclusión de cartelas sobredimensionadas pintadas sobre el lienzo, donde recoge información sobre los distintos motivos representados en escena, en ocasiones numerados mediante una leyenda.

-Otro rasgo característico de esta etapa es la inclusión de escenas secundarias que, con carácter narrativo, ilustran, en los planos de fondo e inmersas en el paisaje, capítulos complementarios del relato hagiográfico de aquellos santos representados en primer término.

-Atribuimos al manejo de fuentes gráficas renacentistas o manieristas algunas de estas tendencias. Concretamente, caracteriza su caso el hecho de acudir de un modo recurrente a modelos flamencos de finales del siglo XVI y principios del XVII, destacando los de autores como Martin de Vos y Antoine de Wierix, Hyeronimus Wierix, Adriaen Collaert o Schelte a Bolswert.

-Debemos interpretar el ejercicio de copia realizado por Pedro López Calderón dentro de la dinámica del arte novohispano del momento, en que contaba con plena aceptación y validez, entendido como un diálogo propio de su oficio y a cuyo avance favorecía. En todo caso, no faltaron variaciones e interpretaciones personales de las distintas

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

composiciones, que aportaban notas de originalidad y adaptaban su imagen a la cultura visual de la época.

-Con soltura se moverá el autor a la hora de representar (asumimos que, con frecuencia, bajo instrucciones de su comitente) formulaciones iconográficas complejas, que abarcan desde el terreno simbólico y alegórico a variaciones americanas muy particulares de tipos iconográficos del repertorio católico europeo.

-Resulta significativo, además, el hecho de que debamos a Pedro López Calderón muchas de las primeras representaciones realizadas en la Nueva España de santos y efigies marianas que después gozarán de éxito y popularidad en el mismo territorio, como san Juan Nepomuceno (Museo de Guadalupe, Zacatecas. 1723) o la Divina Pastora (Templo de la Divina Pastora, Sevilla, 1732). También de san Ciriaco y santa Paula, según lo avanzado, aunque como un caso único que no se repetirá.

-Podemos observar todas estas características en una obra irregular y compleja, gracias a la perspectiva de conjunto que nos ofrece un catálogo general realizado por vez primera en la presente investigación.

-En el catálogo, se reúne un volumen muy elevado de datos en su mayoría inéditos, correspondientes a los aspectos descriptivos de las obras (título, fecha, localización, técnica y medidas) y a las referencias bibliográficas que las han mencionado.

-Se han llegado a catalogar hasta 64 obras de Pedro López Calderón cuya autoría está más o menos corroborada, de las cuales 58 han sido localizadas y fotografiadas, y las demás se conocen por referencias que se dan por válidas. La gran mayoría de estos casos presentan la firma del autor, incluyéndose alguno sin ella cuando su atribución no ofrece dudas.

-Habiéndose detectado, por otra parte, un número considerable de atribuciones a Pedro López Calderón cuya pertinencia descartamos, y otras tantas referencias erradas o que podemos poner en cuestión, se ha incluido un segundo apartado del catálogo que recoge todas estas por separado. No se incorporan algunas de las nuevas atribuciones que se han podido plantear en el transcurso de la investigación pero sobre la que faltan certezas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-Sumando todo ello, junto con el número incierto de los lienzos que pudieron constituir el desaparecido ciclo de *La vida de san Francisco* (que redondeamos alrededor de la veintena) se elevaría el número de referencias detectadas hasta el centenar. Hasta la fecha, el listado que había recogido un número más amplio de obras de Pedro López Calderón solo alcanzaba (con dificultad y errores) la docena de referencias.

-La consecución de un porcentaje elevado de todos estos resultados (bien de manera directa, bien de manera indirecta, con su posterior interpretación) sólo ha sido posible gracias a un intenso trabajo de campo que ha llevado a recorrer buena parte de la geografía mexicana en busca de las obras para su fotografiado, estudio y catalogación.

-También se han consultado diferentes archivos históricos en las principales regiones donde se asentó Pedro López Calderón, localizándose un número considerable de documentos -algunos inéditos- que nos han permitido reconstruir de manera mucho más precisa la biografía del pintor.

-La colaboración de la Universidad Nacional Autónoma de México, que me ha acogido por seis meses y en tres diferentes estancias, ha facilitado y favorecido todo el proceso. Además, la riqueza de sus archivos y bibliotecas ha sido esencial para poder desarrollar el profundo proceso de revisión bibliográfica que se aporta como otro de los ejercicios y resultados fundamentales de la investigación.

-Se concluye que la bibliografía sobre Pedro López Calderón era mucho más abundante de lo que se pensaba hasta la fecha, habiéndose localizado 46 textos que lo citan, en mayor o menor grado de profundidad. No obstante, la gran mayoría de ellos habían pasado desapercibidos a los autores que habían tratado de acercarse anteriormente a la figura de este pintor.

-La reunión de todos los datos publicados (asumiendo las posibles faltas) que permanecían previamente inconexos, ha permitido reconstruir de manera mucho más amplia tanto la biografía como la producción pictórica de López Calderón.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-Hasta la fecha, se ha tendido a repetir un conjunto de referencias poco afortunadas sobre el autor, y con ellas, algunos tópicos, errores o juicios de valor muy parciales que ahora se han podido desmontar o poner en cuestión.

-Bajo los paradigmas que regían nuestra disciplina hacia finales del siglo XIX y hasta bien entrado el siglo XX, Pedro López Calderón ha sido tradicionalmente considerado como un copista de poco mérito y escaso interés, del que poco se sabía e interesaba saber.

-El presente estudio ha aportado, como se ha venido concluyendo, una visión muy distinta del artista, poniendo en valor a un creador que había sido muy poco y muy mal atendido. Su caso es parecido al de otros autores de su época y contexto, que afortunadamente se están empezando a rescatar y valorar en su justa medida.

-Pedro López Calderón es, en su irregularidad y complejidad, y en su vida y en su obra, un perfecto exponente de todos los procesos sociales y artísticos que estaban viviendo la pintura novohispana y los que la ejercían hacia finales del siglo XVII y principios del XVIII.

-A través de algunos detalles como el tipo de rúbricas elaboradas y los elementos que estas incluyen, se ha llegado a deducir un temprano alineamiento con las inquietudes de sus compañeros de oficio y del gremio que les agrupaba en la capital.

-Con el rescate de este autor, se suma una pieza que permite reconstruir de manera más rica un panorama artístico que, en la actualidad, está siendo objeto de una importante revisión por parte de los expertos y llamando la atención a colectivos cada vez más amplios de la sociedad.

-Su estudio, además, no se da por concluido, asumiendo que aún queda trabajo por seguir desarrollando en fases futuras de la investigación (consulta de nuevos archivos históricos, análisis iconográfico y pormenorizado de algunas obras, vinculación con otros pintores de su contexto, etc).

-Al mismo tiempo, se contempla el potencial de todos los resultados alcanzados, que constituyen una base sólida y crítica ofrecida como herramienta de trabajo y debate a una

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

comunidad científica que, con seguridad, también tendrá mucho que aportar al respecto de un caso sustancialmente novedoso.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

6. Bibliografía

Fuentes básicas

-ANDRADE, Vicente de Paúl (1895), *El culto y devoción a san Juan Nepomuceno*, s.e., México.

-BACCI, Pietro Giacomo (1622), *Vita di S. Filippo Neri Fiorentino Fondatore della Congregazione dell´Oratorio*, Andrea Brugiotti y Pietro Discepolo impresores, Roma.

-BONEQUI, José Francisco (1862), *Noticias sobre los pintores y escultores que han ejecutado obras en la capital y en algunos lugares del estado de Oaxaca*…, Oaxaca, Centro Cultural San Pablo, Biblioteca de investigación Juan de Córdova, Fondo Luis Castañeda Guzmán, doc. Inédito 36/539 c.19.

-CASTALDO, Juan Bautista, C.R. (1619), *Vida Ilustrada de San Cayetano*. (Reproducción faximilar introducida y comentada por el P. Gabriel Llompart C.R., 1985, Palma de Mallorca), Verona.

-COUTO, José Bernardo (1872/1947), *Diálogo sobre la historia de la pintura en México* (Edición crítica de Manuel Toussaint), Fondo de Cultura Económica, México.

-FERNÁNDEZ VILLA, Agustín (1884/1990), *Breves apuntes sobre la antigua escuela de pintura en México,* UNED, Guadalajara.

-FLORENCIA, Francisco de, S.I., y OVIEDO, Juan Antonio de, S.I. (1775), *Zodiaco Mariano* […],Colegio de San Ildefonso, México D.F.

-GARCÍA DE LA LEÑA, Cecilio (1789-1793), *Conversaciones históricas malagueñas, tomo III*, Impr. Luis de Carreras, Málaga.

-HANSEN, Leonardo (1664), *Vita Mirabilis et Mors Pretiosa Sonoris Rosae de S. Maria Limense*, Editor Nicolás Tinassio, Roma.

-MAIGRET, George y WARNELLI, Eugenio (1624), *Iconographia Magni Patris Aurelii Augustini*…, A. Ban Editor, París.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-PADILLA, Lorenzo de (1538), *Catálogo de Santos de España*, fo. XXI.

-PALEOTTI, Gabriele (1595), *Tractatus de bono senectutis*, Luigi Zanetti impresor, Roma.

-RIBADENEYRA, Pedro de S.I., NIEREMBERG, Juan Eusebio S.I. y otros (1691 / 1790), *Flos sanctorum de la vidas de los santos, escrito por el padre Pedro de Ribadeneyra, aumentado de muchas, por los PP. Juan Eusebio Nieremberg* [y otros] […]. Sierra, Oliver y Martí Associés, Barcelona.

-REVILLA, Manuel G. (1893/2006), *Visión y sentido de la plástica mexicana* (Edición, estudio introductorio y cronología por Elisa Barragán), UNAM, México D.F.

-ROA, Martín de (1622/1969), *Málaga. Su fundación, su antigüedad eclesiástica i seglar* […], El Guadalhorce, Málaga.

-SERRANO, Andrés (S.I.) (1699), *Feliz memoria de los siete principes de los Angeles Assistentes al throno de Dios, y estimulo â su vtilissima devocion: Miguel, Gabriel, Rafael, Sealtiel, Jehudiel, Barachiel,* Editor Juan Joseph Guillena Carrascoso, Ciudad de México.

-SIMONET, Francisco Javier (1865), *Los santos mártires Ciriaco y Paula*, Librero Ed. Francisco Moya, Málaga.

-TORRUBIA, Joseph (1742), *El hijo de Beasain San Martín de la ascensión y Loynaz: Dissertacion histórico-critica apologética, por su patria, y naturaleza* […], Oficina de Juan San Martín, Madrid.

-VORÁGINE, Santiago de la (h.1280/1982), *La leyenda dorada*, Alianza, Madrid, 2 vols.

-ZÚÑIGA Y ONTIVEROS, Mariano José de (1802), *Breve resumen de la vida y martirio del ínclito mexicano y protomártir del Japón, del beato Felipe de Jesús: añadidas algunas obvias reflexiones del mismo héroe esclarecido, y de esta dichosísima Ciudad felize en ser su patria*. México.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Bibliografía general

-ALARCÓN CEDILLO, Roberto M. y GARCÍA DE TOXQUI, María del Rosario (Eds.) (1994), *Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotozotlán*., Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, México.

-ALONSO SESÉ, Rocío (2013), "Los 26 mártires de Nagasaki. Contextualización en el arte hispánico", *Fòrum de recerca* (Universitat Jaume I), n.º 18, pp. 233-244.

-ALVAR, Manuel (1970 y 1972), *Vida de Santa María Egipciaca* (2 volúmenes), Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

-ÁVILA VIVAR, Mario (2016), "La iconografía de San Miguel en las series angélicas", *Laboratorio de Arte*, n.º 28, pp. 243-258.

-AUTREY MAZA, Lorenza, CHRISTIANSON VIESCA, Karen y PÉREZ LIZAUR, Carmen (1973), *La profesa en tiempo de los jesuitas. Estudio histórico y artístico*. (Tesis para optar por el grado de Maestría en Historia del Arte), Universidad Iberoamericana, México D.F.

-AYALA Q., Jorge, O.S.A. (1963/2002), *Chalma,* Orden de San Agustín, México.

-BÁEZ MACÍAS, Eduardo (1982), *El edificio del Hospital de Jesús. Historia y documentos sobre su construcción*, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, Colección Monográficos de Arte nº6, México D.F.

-BARBA JIMÉNEZ, Rogelio, CAMPOS CARRANZA, Rosalba, CASTAÑEDA DELGADO, María y GARCÍA FLORES, Ana Paula (2012a), *Virgen del Rosario. Obra de Pedro López Calderón. Templo de San Sebastianito (Informe de intervención. Septiembre 2011 – Julio 2012)*, Escuela de Conservación y Restauración de Occidente / Seminario - Taller de Restauración de Pintura de Caballete, Guadalajara.

-BARBA JIMÉNEZ, Rogelio, CAMPOS CARRANZA, Rosalba, CASTAÑEDA DELGADO, María y GARCÍA FLORES, Ana Paula (2012b), "El restaurador como detective: El caso de la Virgen del Rosario de Pedro López Calderón", *IX Foro Académico de ciencia, creación y restauración* (Comunicación), Escuela de Conservación y Restauración de Occidente, Guadalajara, pp. 1-7.

-BAREA AZCÓN, Patricia (2009), "La Virgen de Guadalupe de México, un patrimonio indiano en España" en SIGAUT, Nelly Sigaut (Ed.), *Espacios y Patrimonios*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, pp. 65-84.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-BAXTER, Sylvester (1932), *La arquitectura hispano-colonial de México*, Secretaría de Educación Pública y Bellas Artes, México.

-BENÍTEZ, Fernando (2004/1953), *Los primeros mexicanos: la vida criolla en el siglo XVI*, Ediciones Era, México D.F.

-BRAVO SANDOVAL, Silvia y PINEDA MENDONZA, Raquel (1985/1996), *Catálogos de Documentos de Arte. Volumen 7. Archivos de Notarías de la Ciudad de México. Protocolos II*, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, México D.F.

-BRENDT LEÓN-MARISCAL, Beatriz (2004), "La Virgen del Carmen de Guatemala", en RUIZ GOMAR, Rogelio, SIGAUT, Nelly, CUADRIELLO, Jaime et al., *Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España. Tomo II*, MUNAL/UNAM/IIE/CONACULTA/INBA, México D.F., pp. 341-344.

-CABEZAS, Antonio (2012), *El Siglo Ibérico de Japón: la presencia hispano-portuguesa en Japón (1543-1643),* Universidad de Valladolid, Valladolid.

-CABRAL REYES, Gisela (2008), *El patrimonio de las monjas de Regina Coeli* (Tesis de Licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México - Facultad de Estudios Superiores de Acatlán, México D.F.

-CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (1993), "Devoción popular e imagen culta: las "Aleluias" de la Catedral de Málaga", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo 6, nº. 11, pp. 357-367.

-CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (dir.) (2006), *Guía Histórico-Artística de Málaga*, Arguval, Málaga.

-CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (2007), "Aleluyas de la Catedral de Málaga, 1786 y 1815", en CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario y ESCALERA PÉREZ, Reyes (coords.), *Fiesta y Simulacro. Palacio Episcopal de Málaga. 19 de septiembre – 30 de diciembre 2007*, Junta de Andalucía - Consejería de Cultura, Sevilla.

-CANTÓN, Beatriz, DÍAZ, Nieves y DE PABLO, Cristina (1991), "San Martín de la Ascensión (1567-1597)", *Giztonak: los forjadores de Euskal Erria*, vol. 1, Linorsa, Donostia, pp. 226-229.

-CARMONA MUELA, Juan (2015), *Iconografía de los santos*, Akal, Madrid.

-CARRILLO Y GARIEL, Abelardo (1946), *Técnica de la Pintura de Nueva España*, Imprenta Universitaria / UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, México.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-CARRILLO Y GARIEL, Abelardo (1953/1972), *Autógrafos de pintores coloniales,* UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, México D.F.

-CASTAÑEDA GARCÍA, Rafael (2016), "Ilustración y educación. La Congregación del Oratorio de San Felipe Neri en Nueva España (siglo XVIII)", *Historia crítica*, n.º 59, pp. 145-164.

-CASTRO MORALES, Efraín y ALONSO LUTTEROTH, Armida (1981), *Churubusco. Colecciones de la iglesia y exconvento de Nuestra Señora de los Ángeles*, INAH / Dirección de Monumentos Históricos, México D.F.

-CLAVIJO GARCÍA, Agustín (1973), *La pintura de la Catedral de Málaga. Catálogo-inventario. (Memoria de Licenciatura inédita)*, Universidad de Málaga, Málaga.

-CONOVER, Cornelius (2015), *Saintly Biography and the Cult of San Felipe de Jesús in Mexico City*, 1597-1697, *The Americas* (University of Cambridge), vol. 67, pp. 441-466.

-CUADRIELLO, Jaime (2001), *El Divino Pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial,* Museo de la Basílica de Guadalupe, México.

-CUADRIELLO, Jaime (2011), "El padre Clavijero y la lengua de san Juan Nepomuceno", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXIII, núm. 99, pp. 137-179.

-DE LA MAZA, Francisco (1964), *El pintor Cristóbal de Villalpando*, INAH, México.

-DELGADO, Edmundo Ernesto (2003), "Penitencia y Eucaristía en la conformación de la vertiente occidental de la leyenda de Santa María Egipciaca: un paradigma de negociación cultural en la Baja Edad Media", *Revista de Poética Medieval*, n.º10, Alcalá de Henares, pp. 25-55.

-DÍAZ LAGE, Santiago (2016), "María la de Egipto y las Egipciacas en algunos textos de la Edad Moderna", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*. *Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*, n.º 22, Cádiz, pp. 101-128.

-DUARTE, Carlos F. (1998), *Catálogo de obras artísticas mexicanas en Venezuela. Periodo hispánico*, IIE/UNAM, México.

-ESCALERA PÉREZ, Reyes (2015), "«El santo que domó su cuerpo». La serie de la vida de san Agustín en Antequera (Málaga)", en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael y DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (eds.), *Valor discursivo del cuerpo en el barroco hispánico*, Universitat de València – Anejos de Imago, Valencia, pp. 291-306.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-ESTRABIDIS CÁRDENAS, Ricardo (2009), "El Rococó Germánico y la Vida de San Agustín en la pintura Cuzqueña: lo Profano como Alegoría Cristiana", *ILLAPA Mana Tukukuc*, n.º 6, pp. 636-653.

-FERRANDO ROIG, Juan, Pbro. (1950), "Cayetano", *Iconografía de los santos*, Ediciones Omega, Barcelona, pp. 73.

-FERRER, María Rosa, ARNALL, María Josefa, STUDNICKOVA, Milada, YARZA LUACES, Joaquín y ROURA, Gabriel, (1998), *Martirologio de Usuardo. Edición facsímil del códice conservado en el Museu d´Art de Girona y propiedad del Museu Diocesà de Girona, ilustrado h. 1400*, Moleiro, Barcelona.

-FIGUEROA ESPARZA, Raúl (2011), *La religión católica a través de la pintura en el Aguascalientes virreinal. (1675-1821)* (tesis doctoral), Universidad Autónoma de Aguascalientes, Aguascalientes.

-FIGUEROA ESPARZA, Raúl (2015), *Los lienzos de nuestras almas. La religión católica a través de la pintura en el Aguascalientes virreinal. (1675-1821),* Editorial Publicia.

-FRISÓN, Bruno Renato (2000), *La ermita del cerro del Carmen*. Ediciones Cerrito del Carmen, Guatemala.

-GARCÍA LASCURAIN VARGAS, Gabriela (2011), "Noticias acerca de pinturas y pintores de enconchados en Oaxaca", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas 33*, n.º 98, pp. 249-265.

-GARCÍA SÁIZ, María Concepción y SERRERA, Juan Miguel (1990), "Aportaciones al catálogo de enconchados", *Cuadernos de Arte Colonial*, n.º 6, pp. 55-87.

-GIMÉNEZ LOPEZ, Enrique (2014), "El destino de los colegios de la Compañía en Ciudad de México tras la expulsión de los jesuitas", *Revista de Historia Moderna*, Universidad de Alicante, n.º 32, pp. 271-284.

-GÓMEZ EICHELMANN, Salvador (1991), *Historia de la pintura en San Luis Potosí,* Archivo Histórico del Estado, San Luís Potosí.

-GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Jaime (2007), "Una versión castellana de Los Milagros de San Antonio de Padua en el Ms. 8744 de la Biblioteca Nacional de Madrid", *Archivum: Revista de la Facultad de Filología* (Universidad de Oviedo), Tomo 54, pp. 373-434.

-GONZÁLEZ ESTÉVEZ, Escardiel (2012), "De fervor regio a piedad virreinal. Culto e iconografía de los siete arcángeles", *SÉMATA. Ciencias Sociais e Humanidades* (Universidad de Santiago de Compostela), vol. 24, pp. 111-132.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-GONZÁLEZ ESTÉVEZ, Escardiel (2015a), "Los Siete Arcángeles, ¿un culto identitario de la Nueva España?", en OLIVERO GUIDOBONO, Sandra y CAÑO ORTIGOSA, José Luis (coords.), *Temas americanistas: historia y diversidad cultural*, Editorial Universidad de Sevilla y Diputacion de Sevilla, Sevilla, pp. 465-478.

-GONZÁLEZ MORENO, Joaquín (1959)*, Iconografía guadalupana I*, Editorial JUS, México D.F.

-GONZÁLEZ MORENO, Joaquín (1991), *Iconografía guadalupana en Andalucía*, Junta de Andalucía / Consejería de Cultura y Medio Ambiente / Asesoría Quinto Centenario, Jerez de la Frontera.

-GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Vidal (2015b), "La forja de una leyenda.", en REDER GADOW, Marion (coord.), *Los Patronos de Málaga San Ciriaco y Santa Paula,* Real y Piadosa Congregación de los Santos Patronos de Málaga Ciriaco y Paula, Málaga, pp. 57-78.

-GUEDE Y FERNÁNDEZ, Lisardo (1988b), *Martirologio malaginense*, Málaga.

-HERNÁNDEZ SOUBERVIELLE, J. Armando (2011), "El celo espiritual y militar de la orden franciscana y la monarquía hispánica en una pintura de la Inmaculada de Pedro López Calderón", *Archivo Español de Arte,* vol. LXXXIV, n.º 336, pp.: 337-354.

-INSAURRALDE CABALLERO, Mirta Asunción (2018), *La pintura a inicio del siglo XVIII novohispano. Estudio formal, tecnológico y documental de un grupo de obras y artífices: Los Arellano* (Tesis doctoral), UNAM, México D.F.

-ÍÑIGUEZ SÁNCHEZ, María del Carmen, RAMBLA TORRALVO, José Antonio y MAYORGA MAYORGA, José Francisco (2003), "La construcción de la muralla musulmana de Málaga, un hito en la historia de la ciudad", *Mainake*, n.º 25, pp. 133-176.

-JIMÉNEZ GUERRERO, José (2006), *La quema de conventos en Málaga. Mayo de 1931*, Arguval, Málaga.

-KATZEW, Ilona (2017), "La irradiación de la imagen: la movilidad de la pintura novohispana en el siglo XVIII", en KATZEW, Ilona (Ed.), CUADRIELLO, Jaime, MUES ORTS, Paula y ALCALÁ, Luisa Elena, *Pintado en México, 1700-1790: Pinxit Mexici,* DelMonicoBooks - Prestel, Munich - Londres - Nueva York, pp. 78-111.

-KATZEW, Ilona (Ed.), CUADRIELLO, Jaime, MUES ORTS, Paula y ALCALÁ, Luisa Elena (2017), *Pintado en México, 1700-1790: Pinxit Mexici,* DelMonicoBooks - Prestel, Munich - Londres - Nueva York.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-KUBLER, George y SORIA, Martín (1959), *Art and Architecture in Spain and Portugal and their american dominions. 1500 to 1800,* Penguin Books, Harmondsworth.

-LÓPEZ-VELARDE LÓPEZ, Benito (Pbro.) (1967), *Vida y Cultos de San Juan Nepomuceno y su Iglesia en Aguascalientes,* Edición propia, Aguascalientes.

-MARTÍNEZ ALCALDE, Juan (1997), *Sevilla Mariana. Repertorio iconográfico*, Guadalquivir, Sevilla.

-MARTÍNEZ, Iván (2004), "Nuestra Señora de la Misericordia de la ciudad de Panamá" en CUADRIELLO, Jaime (coord.), MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha y RIVERA, Lenice, *Zodiaco Mariano*. *250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*, Museo de la Basílica de Guadalupe y Museo Soumaya, México, pp. 143-147.

-MAYORGA CHAMORRO, José Ignacio (2017), "Referentes latinoamericanos para la arquitectura malagueña del desarrollismo", *Quiroga. Revista de patrimonio iberoamericano*, nº 11, pp.: 98-102.

-MAYORGA CHAMORRO, José Ignacio (2018), "Memoria de un archivo. Un acercamiento a la obra de Antonio Gacía Garrido y Eduardo Ramos Guerbós a través de los fondos documentales de su estudio de arquitectura" en ALBERO MUÑOZ, María del Mar y PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel (Eds.), "*Yngenio et arte": elogio, fama y fortuna de la memoria del artista*, Fundación Universitaria Española, Madrid, pp.: 139-152.

-MAYORGA CHAMORRO, José Ignacio (2019), "San Ciriaco y Santa Paula, patronos de Málaga, en un lienzo inédito de Pedro López Calderón" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 114, pp. 68-111.

-MENDIZÁBAL, Martín (1997), *Un guipuzcoano ignorado: san Martín Loinaz, hioj de Amunabarro. IV Centenario de su martirio (1597-1997)*, Ayuntamiento de Beasain – Fundación Kutxa – Diputación Foral de Gipuzcoa – Gobierno Vasco.

-MELCHOR TOLEDO, Johann Estuardo (2011), *El arte religioso de La Antigua Guatemala, 1773-1821. Crónica de la emigración de sus imágenes*. Universidad Nacional Autónoma de México (Tesis doctoral), México D.F.

-MÉNDEZ, Carlos y ROSS, María Elena (2007), "Tres décadas de la Pinacoteca de la Profesa", *Centro Guía para caminantes* (Centro Editores), n.º 41, junio, pp. 36-51.

-MIÑO GRIJALVA, Manuel (2001), *El mundo novohispano. Población, ciudades y economía, siglos XVII y XVIII*, El Colegio de México / Centro de Estudios Históricos, México.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-MONTES GONZÁLEZ, Francisco (2009), "La Divina Pastora de las Almas. Una imagen sevillana para el Nuevo Mundo" en LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.), *Andalucía y América. Cultura Artística*, Editorial Universidad de Granada, Granada, pp. 99-136.

-MONTES GONZÁLEZ, Francisco (2015a), "La pintura emblemática de la Divina Pastora en América" en MORALES FOLGUERA, José M., ESCALERA PÉREZ, Reyes y TALAVERA ESTESO, Francisco J. (eds.), *Confluencia de la imagen y la palabra. Emblemática y artificio retórico*, Universitat de València / Anejos de Imago, Valencia, pp. 387-402

-MONTES GONZÁLEZ, Francisco (2015b), *Sevilla guadalupana. Arte, Historia y devoción*, Diputación de Sevilla, Sevilla.

-MONTESDEOCA GARCÍA, Daniel (2003), "Retrato de San Simón de Rojas" en LAVANDERA, José (coord.) y otros, *La Huella y la Senda*, Viceconsejería de Cultura y Deportes / Diócesis de Canarias, Islas Canarias.

-MORALES, Alfredo J. y otros (1985), *Inventario artístico de Sevilla y su provincia. Tomo II,* Ministerio de Cultura.

-MORALES BOCARDO, Rafael (1997), *El convento de San Francisco de San Luis Potosí: Casa capitular de la provincia de Zacatecas*, Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, San Luis Potosí.

-MOREJÓN, Pedro S.I. (1999/h.1676), *Historia General, y Política de los Santos, Antigüedades y Grandezas, de la Ciudad de Málaga, compuesta por el Padre Pedro Morejón de la Compañía de Jesús*, Ayuntamiento de Málaga y Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Málaga.

-MORO, Raffaele (2017), "Los santuarios novohispanos y las imágenes "peregrinas" entre la historia e imaginario", *Historia Mexicana* (El Colegio de México), vol. LXVI, n.º4, (264), pp. 1759-1818.

-MUES ORTS, Paula (2008), *La libertad del pincel: los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España,* Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

-MUES ORTS, Paula (2009), *El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados* (Tesis doctoral), Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

-MUES ORTS, Paula (2011), "Los siete colores de la Pintura: tratadística y afirmación pública de la dignidad del arte en el siglo XVII novohispano", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXIII, n.º 99, pp. 71-110.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-MUES, Paula (2017a), "Estampas y modelos: Copia, proceso y originalidad en el arte hispanoamericano y español en el siglo XVIII", *Libros de la corte.es*, Monográfico 5, pp. 96-118.

-MUES ORTS, Paula (2017b), "Pintura ilustre y pincel moderno: tradición e innovación en la Nueva España" en KATZEW, Ilona (Ed.), CUADRIELLO, Jaime, MUES ORTS, Paula y ALCALÁ, Luisa Elena, *Pintado en México, 1700-1790: Pinxit Mexici,* DelMonicoBooks - Prestel, Munich - Londres - Nueva York, pp. 52-77.

-MUÑOZ MARTÍN, Manuel (1989), "Importancia del antiguo entorno huertano en la expansión urbanística de nuestra ciudad", *Jábega*, n.º 63, pp. 41-46.

-MUÑOZ MARTÍN, Manuel (2003), *Contribución al conocimiento de la historia de los espacios utilizados para el crecimiento superficial de la ciudad de Málaga durante el siglo XIX* (Tesis doctoral), Universidad de Málaga, Málaga.

-MURIEL, Josefina (coord.) (1987), *Los Vascos en México y su Colegio de Vizcaínas*, CIGATAM / UNAM / Instituto de Investigaciones Históricas e Instituto de Investigaciones Estéticas, México D.F.

-NAVARRETE PRIETO, Benito (1998), *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid.

-OCAÑA, Sonia I. (2013), "Nuevas reflexiones sobre las pinturas incrustadas de concha y el trabajo de Juan y Miguel González", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 35, n.º 102, pp. 249-265.

-PADILLA LOZOYA, Raimundo (2014), "Representaciones en san Felipe de Jesús (santo patrono contra incendios y temblores)." en ARELLANO CEBALLOS, Aidée y RAMÍREZ VUELVAS, Carlos (coords.), *Imaginarios y representaciones sociales y culturales en transición*, Editorial Praxis – Universidad de Colima, Colima.

-PALOMO CRUZ, Alberto Jesús (2015), "La forja de una leyenda.", en REDER GADOW, Marion (coord.), *Los Patronos de Málaga San Ciriaco y Santa Paula,* Real y Piadosa Congregación de los Santos Patronos de Málaga Ciriaco y Paula, Málaga, pp. 25-55.

-PÉREZ DEL CAMPO, Lorenzo (1985a), "Nicolás Tiller y el retablo de Santa Bárbara en la Catedral de Málaga", *Baética*, n.º 8, 77-84.

-PÉREZ DEL CAMPO, Lorenzo (1985b), *Arte y economía: la construcción de la Catedral de Málaga*, Universidad de Málaga y Colegio de Arquitectos de Málaga, Málaga.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-PÉREZ DEL CAMPO, Lorenzo y ROMERO TORRES, José Luis (1986), *La Catedral de Málaga,* Everest, León.

-PERO-SANZ ELORZ, José Miguel (2002), *San Nicolás: de Obispo a Santa Claus*, Palabra, Madrid.

-POZA YAGÜE, Marta (2011), "San Nicolás de Myra o San Nicolás de Bari", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, n.º 6, pp. 83-90.

-QUESADA BRANDI, Manuel (1962), *San Felipe de Jesús*, 1547-1962, Manuel Quesada Brandi editor, México.

-RAMÍREZ MONTES, Mina (1990), *Catálogo de documentos de arte 15. Archivo de Notarías de la Ciudad de México*. IIE / UNAM, México.

-RÉAU, Louis (2000), *Iconografía de los santos A-F. Tomo 2 / Vol. 3*, Ediciones del Serbal, Barcelona.

-REDER GADOW, Marion (coord.) (2015), *Los Patronos de Málaga San Ciriaco y Santa Paula,* Real y Piadosa Congregación de los Santos Patronos de Málaga Ciriaco y Paula, Málaga.

-REPETTO BETES, José Luis (coord.) (2001), *Nuevo año cristiano*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

-RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco José (2000), *Málaga conventual: estudio histórico, artístico y urbanístico de los conventos malagueños*, Arguval, Málaga.

-RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco José (2015a), "Arquitectura y devoción. El espacio cultual dedicado a los Santos Patronos.", en REDER GADOW, Marion (coord.), *Los Patronos de Málaga San Ciriaco y Santa Paula,* Real y Piadosa Congregación de los Santos Patronos de Málaga Ciriaco y Paula, Málaga, pp. 91-113.

-RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco José (2015b), "Iconografía y representaciones plásticas de los Patronos", en REDER GADOW, Marion (coord.), *Los Patronos de Málaga San Ciriaco y Santa Paula,* Real y Piadosa Congregación de los Santos Patronos de Málaga Ciriaco y Paula, Málaga, pp. 115-142.

-ROMERO TORRES, José Luis (2016), "La iconografía de San Ciriaco y Santa Paula en el arte malagueño" en ARANDA DONCEL, Juan y HURTADO DE MOLINA DELGADO, Julián (coords.), *San Rafael y el patronazgo de los santos mártires en Andalucía*, Hermandad de San Rafael, Córdoba, pp. 123-146.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-ROMERO TORRES, José Luis (2014), "Pedro de Mena, el coro de la catedral de Málaga y algunas fuentes de inspiración", *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, n.º 16, pp. 92-100.

-RUBIAL GARCÍA, Antonio (1998), "Civitas Dei et novus orbis. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 72, pp. 5-37.

-RUIZ CUEVAS, Karina (2012), "La Virgen Peregrina y Nuestra Señora del Refugio, dos advocaciones marianas de vocación misionera en la Nueva España", en AA.VV., *Advocaciones Marianas de Gloria*, Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas (Simposium. 20ª edición), San Lorenzo del Escorial, pp. 1209-1226.

-RUIZ GOMAR, Rogelio (1991), "El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España", en VARGASLUGO, Elisa y CURIEL, Gustavo (coords.), *Juan Correa. Su vida y su obra. Cuerpo de Documentos. Tomo III,* Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F., pp. 203-222.

-RUIZ GOMAR, Rogelio (1993), "Los santos y su devoción en la Nueva España", *Revista de la Universidad de México*, n.º 514, pp. 4-9.

-RUIZ GOMAR, Rogelio (2004), *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España. Tomo II*, Museo Nacional de Arte, México.

-SALAMANCA VILLAMIZAR, Carlos Arturo (2016), "Religión, política y espectáculo: narrativas del martirio en la primera modernidad", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* vol. XXXVIII, núm. 109, pp. 97-133.

-SANCHEZ ORTEGA, María Helena (1995), *Pecadoras en verano, arrepentidas en invierno*. Alianza Editorial, Madrid.

-SCHENONE, Héctor H. (1992), *Iconografía del Arte Colonial. Los Santos. Vol. I.*, Fundación Tarea, Buenos Aires.

-SCHENONE, Héctor H. (2008), *Santa María. Iconografía del Arte Colonial.* Educa - Fundación de la Universidad Católica Argentina, Buenos Aires.

-SEBASTIÁN, Santiago (1981), "Los agustinos", "El claustro del convento de Quito", "El conjunto de San Agustín del Cuzco", en *Contrarreforma y Barroco*, Alianza Forma, Madrid, pp. 269-274.

-SEDEÑO FERRER, Daniel (2000), "Escudo de armas de la ciudad de Málaga", *Baetica: Estudios de arte, geografía e historia,* n.º 22, pp. 359-372.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-SIGAUT, Nelly (2017), "La Virgen Peregrina en la evangelización del norte de México", en RUQOI, Adeline, *María y Iacobus en los caminos jacobeos*, Xunta de Galicia, pp. 143-170.

-SIGÜENZA MARTÍN, Raquel (2012), "La iconografía de san Juan Nepomuceno y su repercusión en España", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo XXI, n.º 42, pp. 261-330.

-SODI PALLARÉS, Ernesto (1969), *Pinacoteca Virreinal de San Diego*, Populibros "La Prensa", México.

-STÉPÁNEK, Pavel (1990a), "San Juan Nepomuceno en el arte español y novohispano", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo III, n.º 6, pp. 11-53.

-STÉPÁNEK, Pavel (1990b), "San Juan Nepomuceno en el arte mexicano", *Cuadernos de Arte Colonial*, n.º 6, pp. 89-99.

-STÉPÁNEK, Pavel (1991), "San Juan Nepomuceno en el arte mexicano (continuación)", *Cuadernos de Arte Colonial*, n.º 7, pp. 45-73.

-SUÁREZ, María Teresa (2004), "La Virgen Peregrina. Una devoción misionera en la Nueva España", en VALLE PÉREZ, José Carlos (dir.), *A Virxe Peregrina. Iconografía e Culto*, Diputación de Pontevedra / Museo de Pontevedra, pp. 109-131.

-TAYLOR, William (2011), "Aquí andaba la mano de Dios: inicios de la devoción a la Divina Pastora en Veracruz. 1744-1755", *Historias*, n.º 78, pp. 85-100.

-TELLECHEA, José Ignacio (2007), "Semblanza de Ignacio de Loyola", en AA.VV. *Jesuítas: una misión, un proyecto*. Bilbao. Publicaciones de la Universidad de Deusto, pp. 15-30.

-TORRES ARCINIEGA, María Noemí (2002), *Pinacoteca del Museo Regional Potosino. San Luís Potosí* (Folleto), CONACULTA - Instituto Nacional de Antropología e Historia, San Luis Potosí.

-TORRES, Luc (2013), "Santa María Egipciaca cruzando el charco. Fortuna peninsular y novohispana de una popular obra teatral de nuestro Siglo de Oro", en INSÚA CERECEDA, Mariela y VINATEA RECOBA, Martina (coords.), *Teatro y fiesta popular y religiosa*, BIADIG y GRISO, Navarra, pp. 413-525.

-TOUSSAINT, Manuel (1948/1990), *Arte Colonial en México*, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, México D.F.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-TOUSSAINT, Manuel (1965/1990), *Pintura Colonial en México*, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, México D.F.

-TOVILLA OZUNA, Milton (2016), "Templo y Festividad de la Virgen de Guadalupe", *Recuerdos Sancristobalinos / Cuarto Contacto*, n.º 2.

-TOVAR Y DE TERESA, Guillermo (1990), *La ciudad de los palacios: crónica de un patrimonio perdido. Tomo II*, Vuelta, México.

-URIBE, Rosa María (2004), "Aproximación al estudio de los Arellano", en GUTIERREZ ARRIOLA, Cecilia y MAQUÍVAR, María Consuelo (coords.), *De arquitectura, pintura y otras artes: homenaje a Elisa Vargaslugo*, IIE / UNAM, México.

-VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique y MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. (1981), *Sevilla oculta. Monasterios y conventos de clausura*, Editor Francisco Arena Peñuela, Sevilla.

-VASGASLUGO, Elisa (1994), "La pintura de enconchados" en *México en el mundo de las colecciones de arte*, Azabache, México.

-VARGASLUGO, Elisa (1999), *La iglesia de Santa Prisca de Taxco*, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

-VARGASLUGO, Elisa y CURIEL, Gustavo (1991), *Juan Correa. Su Vida y su Obra. Cuerpo de documentos, Tomo III*, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, México D.F.

-VARGASLUGO, Elisa y VICTORIA, José Guadalupe (coords.) (1985), *Juan Correa. Su vida y su obra. Tomo II. Catálogo*., Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

-VELASCO MENDIZÁBAL, Gloria Liziana (2011), "Un riojano entre vascos y montañeses: Manuel Rodríguez Sáenz de Pedroso, primer conde de san Bartolomé de Xala", *Estudios de Historia Novohispana,* vol. 45, n.º 45, pp. 123-159.

-VELÁZQUEZ CHÁVEZ, Agustín (1986), *La Pintura Colonial en Hidalgo en Tres Siglos de Pintura Colonial Mexicana,* Coordinación de Turismo, Cultura y Recreación del Gobierno del Estado de Hidalgo, Pachuca de Soto.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Referencias digitales

- ARCA, “San Nicolás obispo de Mira. Santos”. En: http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/1837 (Fecha de consulta: 27/12/2018)

-ARTNET, “Portrait de l'archevêque de Mexico, Don Manuel Rubio y Salinas”. En: http://www.artnet.com/artists/pedro-lopez-calderon/portrait-de-larchevêque-de-mexico-don-manuel-5Kb8ODNUiDqWq39rpSgH8w2 (Fecha de consulta: 10/02/2019)

-ARTNET, “Saint Michel triomphant, entouré d'anges”. En: http://www.artnet.com/artists/pedro-lopez-calderon/saint-michel-triomphant-entouré-danges-A3aGaCRdeeXYfa0FcD6_7w2 (Fecha de consulta: 21/09/2017)

-ARTNET, “The penintent Magdalen” a. En: http://www.artnet.com/artists/pedro-lopez-calderon/the-penitent-magdalen-IYYEo1vxYZ-ga1hGxs4dww2 (Fecha de consulta: 21/09/2017)

-ARTNET, “The penitent Magdalen” b. En: http://www.artnet.com/artists/pedro-lopez-calderon/the-penitent-magdalen-y3MBrvzMufxckjGZfCxDAQ2 (Fecha de consulta: 11/02/2019)

-ARTNET, “7 arcángeles”. En: http://www.artnet.com/artists/nicolas-rodriguez-juarez/7-arcángeles-9rqXzE6Lz380uEY7IZm-Mw2 (Fecha de consulta: 11/12/2018)

-CRHISTIES. En: https://www.christies.com/lotfinder/Lot/anonymous-mexican-school-17th-century-san-nicolas-5897294-details.aspx (Fecha de consulta: 27/12/2018)

-CONDE DE SELVA NEVADA, “Oaxaca barroco”. En: http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=751202&page=12 (Fecha de consulta: 21/09/2017)

-CORVERA POIRÉ, Marcela, “Death of Monica”. En: https://colonialart.org/archives/subjects/saints/individual-saints/augustine-of-hippo#c254a-1647b (Fecha de consulta: 20/02/2019)

-FLICKR. En: https://www.flickr.com/photos/tachidin/39010715931 (Fecha de consulta: 27/12/2018)

-GÓMEZ, Pedro Luis, “21 Málagas por el mundo”, En: https://www.diariosur.es/v/20121007/malaga/malagas-mundo-20121007.html (Fecha de consulta: 11/12/2017)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-GUERRERO ROMERO, Javier, "Un patrimonio desconocido". En: http://www.elsiglodedurango.com.mx/noticia/10550.un-patrimonio-desconocido.html (Fecha de consulta: 16/11/2017).

-INAH, "Devuelven Arte Sacro a Poblanos". En: https://inah.gob.mx/boletines/1021-devuelven-arte-sacro-a-poblanos (Fecha de consulta: 27/02/2019).

-INAH, "Vida de San Agustín". En: https://lugares.inah.gob.mx/es/museos-inah/exposiciones/10737-1488-vida-de-san-agust%C3%ADn.html?expo_id=10588 (Fecha de consulta: 15/05/2019)

-INSTITUTO DE CULTURA DEL ESTADO DE DURANGO, "Real de minas de San José de Avino". https://www.caminorealdetierraadentrodgo.com/real-de-minas-de-san-jose-de-avino (Fecha de consulta: 26/12/2018).

-JUÁREZ HERRERA, Tacho, "Retrato, forma y Traje de la Virgen…". En: https://www.flickr.com/photos/tachidin/44761264195/in/photostream (Fecha de consulta: 13/03/2019).

-LATINAMERICANART, "Pedro López Calderón". En: https://www.latinamericanart.com/es/obras-de-arte/pedro-lopez-calderon-saint-michel-triomphant-entoure-danges.html (Fecha de consulta: 19/12/2018).

-MACIEL GÓMEZ, Benjamín, "Los Marqueses del Valle de la Colina". En: http://redmexico.wixsite.com/orizabaantigua/single-post/2015/10/24/Los-Marqueses-del-Valle-de-la-Colina (Fecha de consulta: 06/02/2019)

-MANSON, Marcelo, "Vida y obra de San Cayetano". En: https://www.monografias.com/trabajos/sancayetano/sancayetano.shtml (Fecha de consulta: 14/12/2018).

-MUES, Paula, "Anónimo novohispano. San Joaquín". En: http://museoamparo.com/colecciones/pieza/1909/san-joaquin (Fecha de consulta 24/12/2018)

-MUNAL, "San Joaquín". En: http://munal.emuseum.com/objects/498/san-joaquin;jsessionid=E744AA7EC9202573738692818FBF6631?ctx=7b731641-e7d2-4342-b1bd-8b9c43e3406f&idx=850 (Fecha de consulta: 13/03/2019)

-MUTUALART, "Calderón-Saint Michel". En: https://www.mutualart.com/Artwork/Saint-Michel-triomphant--entoure-d-anges/FFA34A10AB2D9F9E (Fecha de consulta: 19/12/2018).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-MUSEO DEL PRADO, “San Nicolás de Bari”. En: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-nicolas-de-bari/bfbf43bb-11c8-4e54-9269-a370fb485e43 (Fecha de consulta: 27/02/2019).

-NOTARIO ZUBICOA, Carolina, “Estampa. Virgen de Valvanera”. En: http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/promociondelarte/mc/animalario/piezas/alfabetico/e-g/estampa-79889.html (Fecha de consulta: 08/03/2019).

- OAXACA-MIO, “San Agustín”. En: https://www.oaxaca-mio.com/atrac_turisticos/san_agustin.htm (Fecha de consulta: 26/12/2018).

-PESSCA, “Barbara. 3056A/3056B”. En: https://colonialart.org/archives/subjects/saints/individual-saints/barbara#c3056a-3057b (Fecha de consulta: 13/12/2018).

-PESSCA, “Centro Cultural San Juan Nepomuceno, 1952A”. En: https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-de-magdalena/ciudad-de-santa-marta/centro-cultural-san-juan-nepomuceno#c1952a-2808b (Fecha de consulta: 27/02/2019).

-PESSCA, “Mary the Egyptian. 651A”. En: https://colonialart.org/archives/subjects/saints/individual-saints/mary-the-egyptian#c651a-3094b (Fecha de consulta: 11/01/2019)

-PESSCA, “Nicholas of Bari, 651A”. En: https://colonialart.org/archives/subjects/saints/individual-saints/nicholas-of-bari#c2051a-2051b (Fecha de consulta: 28/12/2018).

-PHILADELPHIA MUSEUM OF ART, “*Saint Anthony in Prayer before the Christ Child”. E*n : https://www.philamuseum.org/collections/permanent/39054.html?mulR=385069823|7 (Fecha de consulta: 27/02/2019).

-REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA, “Juan José de Eguiara y Eguren”. En: http://dbe.rah.es/biografias/34347/juan-jose-de-eguiara-y-eguren (Fecha de consulta: 06/02/2019)

-SECRETARÍA DE CULTURA DE MÉXICO, “Camino Real de Tierrra Adentro”. En: https://patrimonioculturalyturismo.cultura.gob.mx/patrimonio_mundial/cultural/tierra_adentro/ (Fecha de consulta: 04/03/2019).

-SEGRE SUBASTAS, “Virgen Guadalupana con donante”. En: https://www.subastassegre.com/default/subastas-en-sala/pintura/pedro-calder-n-l-pez-virgen-guadalupana-con-donante-128-1526161.html (Fecha de consulta: 08/04/2019).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-SETDART, “Santa María Egipciaca”. En: https://www.setdart.com/subasta/popup/cat=26/pintura-de-alta-época/pid=350818594.html (Fecha de consulta: 04/01/2018).

-WELLCOMECOLLETION, “Saint Nicholas of Myra and Bari. Engraving.”. En: https://wellcomecollection.org/works/m4vpd8ks (Fecha de consulta: 28/12/2018)

-WIKIPEDIA, “Cerrito del Carmen”. En: https://es.wikipedia.org/wiki/Cerrito_del_Carmen (Fecha de consulta: 28/12/2018)

-WIKIPEDIA, “Pedro el Mudo”. En: https://es.wikipedia.org/wiki/Pedro_el_Mudo (Fecha de consulta: 11/02/2019)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ANEXO I

Documentación histórica: fundamentos para un nuevo discurso

A.I.1. Consideraciones iniciales

Se compila en este apartado toda la documentación histórica que se ha localizado hasta el momento con referencias a Pedro Calderón / Pedro López Calderón. La mayor parte de estos documentos han sido citados puntualmente por distintos autores en el transcurso de sus respectivas investigaciones y ahora se reúnen. Otros casos se aportan con carácter inédito en esta investigación. Y en ambas circunstancias, se aportan las fuentes a través de las cuales han sido localizadas tales referencias.

Un primer listado de los documentos recopilados nos permite identificarlos, a partir de referencias breves, de una manera sencilla y general, aportando a su vez visión de conjunto. A continuación del mismo, se refiere y estudia cada caso individualmente, identificándolos primero a través de las mismas referencias breves, para seguir aportando su signatura completa (cuando se conoce) o la información por la que han sido descritos por los distintos autores. Cabe indicar que, al tratarse de expedientes localizados en diversos archivos históricos, registrados mediante sistemas variados y por autores diferenciados, existe una significativa diversidad de criterios para su referenciación. Esta información se mantiene tal como ha sido presentada originalmente o de manera más frecuente, salvo en casos que, por motivos justificados, se especifica lo contrario. Queda pendiente la realización de un registro más sistemático que pueda aunar tales criterios, una vez se complete la localización y consulta personal de todos los casos referidos.

En segundo lugar, se recogen las transcripciones conocidas de los distintos documentos, indicándose en cada caso el autor/a de las mismas. Las distintas versiones paleográficas también han seguido -según se observa- criterios igualmente variados, que se vuelven a respetar. Cuando ha sido posible, se han adquirido reproducciones digitales de los distintos documentos, cuyo estudio como "originales" nos ha permitido llegar a conclusiones de importancia. Particularmente en lo referido a las rúbricas autógrafas del pintor, como se ha detallado al estudiarlas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En otros casos, los documentos que analizamos se conocen únicamente por referencias parciales, lo que no ha permitido -hasta la fecha- localizarlos e identificarlos correctamente. Se recogen aquí, únicamente, los escasos datos aportados por cada autor, junto a las experiencias relativas al proceso personal de su búsqueda, para que puedan servir de orientación a futuras aproximaciones.

En cualquiera de todas estas casuísticas, el estudio individualizado de los distintos documentos se concluye con un comentario personal en el que se analiza la información más significativa que estos nos ofrecen para el conocimiento de la vida y la obra de Pedro López Calderón. Atendiendo a la lógica, se mantiene por lo general el orden cronológico con el que se han listado inicialmente, pero existen casos en los que las referencias se han agrupado siguiendo criterios de equivalencia. De este modo, cuando la información que ofrecían era similar y/o complementaria entre sí, dichos casos se han analizado conjuntamente.

Señalamos, en este punto, el valor que de por sí reúne el grueso de la información que aquí se aporta, constituyendo el primer catálogo de documentos relativos a Pedro López Calderón. Su reunión nos ha permitido realizar una nueva lectura más amplia y completa de la vida de este personaje (incorporada al cuerpo de la tesis), con significativas aportaciones respecto a lo planteado con anterioridad.

Se advierte, para finalizar, la necesidad de seguir desarrollando labores de investigación en archivos históricos para continuar recopilando información sobre Pedro López Calderón; un pintor del que -entendemos- aún nos queda mucho por descubrir y conocer. Las limitaciones derivadas de la distancia geográfica del investigador que aquí escribe respecto a estas fuentes documentales (no accesibles digitalmente) son un elemento a considerar. Se observa la necesidad de realizar futuras estancias de investigación (posdoctorales) con carácter extenso, para poder continuar y completar estas labores, que requieren de una amplia dedicación temporal en sitio de la que no se ha dispuesto hasta la fecha (se ha dado prioridad a la localización, registro y estudio de las obras).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

A.I.2. Listado breve y cronológico

En la ciudad de Antequera – valle de Oaxaca:

-1689. *Aprecio de las pinturas de Diego Hernández Montero.*

-04/08/1689. *Escritura de aprendiz de Domingo Muñoz*.

-16/03/1692. *Escritura de aprendiz de Marcial Riaño.*

-18/01/1698. *Escritura de aprendiz de Antonio Delgado*.

En la ciudad de México:

-31/08/1704. *Donativo del gremio de pintores y doradores para la Guerra de Sucesión*.

-01/101705. *Cuenta de división y partición de los bienes de Mateo de Aguilar.*

-03/10/1705. *Carta de dote de Bárbara Xaviera de Aguilar.*

-26/12/1705. *Carta de dote de María de Aguilar.*

-1722. *Aprecio de los cuadros que fueron de don Pedro de Palacios, maestro tirador de oro.*

-1726. *Aprecio de los cuadros que fueron del capitán don Nicolás de Eguiara y Eguren.*

-26/05/1728. *Recepción de bienes dejados en herencia por Manuel de Arellano para la cofradía de Ntra. Sra. del Socorro del gremio de pintores.*

-19/11/1728. *Venta de un solar de la cofradía de Ntra. Sra. del Socorro del gremio de pintores, donado por Teresa de Mora.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-1729. *Aprecio de los cuadros de don Gaspar Madrazo Escalera, montero de Cámara de S. M., marqués del Valle de la Colina*.

-19/02/1733. *Recibo por 250 pesos para el aceite de la lámpara de la imagen de Ntra. Sra. del Socorro.*

-Otros: *Donación de ocho pesos por parte de Pedro López Calderón para la compra, junto con otra ayuda aportada por Felipe Salazar, de unos paños de pequín para la imagen de Ntra. Sra. del Socorro.*

-Otros: *Donación de una camisa de Bretaña, por parte de Pedro López Calderón y Beatriz de Mexia, para la imagen de Ntra. Sra. del Socorro.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

A.I.3. Análisis de los casos

1689. ***Aprecio de las pinturas de Diego Hernández Montero.***

Signatura: **Archivo General de Poder Ejecutivo de Oaxaca (AGEPEO), fondo: Alcaldías Mayores; Expediente 7; Inventario y Avalúo de bienes de Diego Hernández Montero; Caja 7; Años 1688-1691.**

El presente expediente fue localizado por la doctora Selene del Carmen García Jiménez en el transcurso de una investigación propia sobre distintos asuntos referidos a la pintura virreinal oaxaqueña. Contactando con ella con motivo de la consulta de otros documentos que más tarde se refieren, tuvo la generosidad de compartir su hallazgo. En este caso, solo tenía registrada la referencia del modo se recoge sobre estas líneas, con la anotación de que el citado avalúo de las pinturas de la casa de Diego Hernández lo realizó Pedro Calderón.

En el periodo de la estancia de investigación desarrollado en Oaxaca en agosto de 2018, se escribió un oficio al director del hoy Archivo Histórico del Estado de Oaxaca, solicitando la consulta de dicho documento, allí custodiado. La respuesta (positiva) a dicha petición tardó semanas en llegar, cuando dicha estancia ya había finalizado. Se encargó entonces dicha consulta y transcripción a la citada dra. Selene García, que se ha desplazado sin éxito en repetidas ocasiones a la nueva sede que acoge hoy este Archivo. Desafortunadamente, no se consigue localizar allí este expediente, aparentemente extraviado de manera temporal. Pese a todo, la información recogida por la simple referencia al documento ya nos aporta algunos datos de interés, que a continuación se señalan.

A falta de conocer la fecha exacta en que se redactó el expediente (que se recogerá, con seguridad, en el texto original), podemos considerar este como uno de los primeros documentos conocidos sobre Pedro López Calderón, junto con el aportado a continuación en este mismo estudio y fechado el 4 de agosto del mismo año de 1689. Aunque de su trabajo pictórico se conocen referencias más tempranas, este es el primer testimonio sobre su labor como valuador o tasador de obras y colecciones de arte, de cuyo desempeño

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

volvemos a tener noticia en la ciudad de México en 1722, 1726 y 1729, según veremos. Este documento inédito constata así que Pedro López Calderón ya había empezado a desempeñar esta labor de valuador mucho antes de lo conocido hasta el momento, durante su trayectoria en Oaxaca.

Respecto al poseedor de los bienes valuados -Diego Hernández Montero- no hemos podido averiguar hasta el momento ningún otro dato más allá de su nombre, aunque será un ejercicio de interés investigarlo, en la medida en que nos permita ilustrar con más claridad los vínculos sociales y laborales mantenidos por el pintor durante esta incipiente etapa de su carrera.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

04/08/1689. ***Escritura de aprendiz de Domingo Muñoz***

Signatura**: Escribano Francisco de Quero, Escritura de aprendiz, 04/08/1689, Archivo Histórico de Notarías de Oaxaca (AHNO), inv. 426, ff. 82r-82v.**

Transcripción[81]:

"Francisco de Quero, 1689.
Libro 426. Foja 82-82v
Carta de aprendiz

En la ciudad de Antequera valle de Oaxaca a cuatro días del mes de agosto de mil seiscientos y ochenta y nueve años. Ante mi, el escribano y testigos Antonio de Paz vecino de esta ciudad a quien doy fe conozco y otorgó que pone por aprendiz del arte y oficio de pintor con Pedro Calderón maestro de él, asimismo vecino de esta dicha ciudad a Domingo Muñoz, su hijo natural que será de edad de diez y ocho años, poco más o menos por tipo de dos años que ande correr y contarse desde hoy día de esta fecha en adelante, al fin de los cuales le ha de entregar oficial de dicho arte y oficial en tal manera, que perfectamente lo ha de saber con la aprobación de otros maestros y oficiales que entiendan y usen de la dicha facultad y por si solo pueda trabajar en cualquier obra que se le encargare, ganando el estipendio que se paga en cada un día a los oficiales que trabajan en las tiendas de los maestros de dicho arte y oficio. Y para su defecto este que se lo ha de enseñar como dicho es lea de pagar de la misma manera que si así fuese oficial, así que los sea; y durante el dicho tiempo de dos años lea de tener en su casa y tienda dándole el sustento necesario y curando sus enfermedades como no pasen de quince días; y si se le hubiere lo ha de poder sacar de la parte y lugar donde se hubiere ido y reducirlo a dicho oficio, sin que se le pueda impedir y mediante todo lo referido no lo será de su poder con ningún pretexto, durante el tiempo. Y estando presente el dicho Pedro Calderón a quien asimismo doy fe que conozco, recibió por aprendiz el dicho Domingo Muñoz, y del le dio por entregado, sobre que renuncia las leyes de la entrega y prueba y prometió de enseñarle el dicho arte y oficio dentro de los referidos dos años, respecto de tener principios de el; y guardar y cumplir las calidades y condiciones asentadas por el dicho Antonio de Paz queda por expresas y repetidas: y al cumplimiento de lo dicho es cada una por lo que le toca obligaron sus personas y bienes habidos por haber y dieron poder a los jueces y justicias de su majestad en donde se presentare este instrumento, a cuyo fuero se sometieron, renunciaron el suyo domicilio y vecindad y la leí sin convenerit, para que a ella les compelen ejecuten y apremien, como por sentencia pasada en cosa juzgada renunciaron las leyes de su favor y la general del derecho, y lo firmaron siendo testigos, Pedro Martínez de Yturbe, Miguel Lope Moctezuma vecinos de esta ciudad.

Rúbrica
Antonio de Paz
Pedro Calderón"

[81] Transcripción realizada y facilitada por la doctora Selene del Carmen García Jiménez, quien me dio a conocer el documento.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Junto con el documento anteriormente citado, datado el mismo año de 1689, esta carta de aprendiz es el documento más antiguo localizado hasta la fecha en el que aparece referido Pedro López Calderón. Observemos, en primer lugar, el propio nombre por el que se cita a este maestro del arte y oficio de pintor, que aquí y en los documentos que siguen de su etapa en Oaxaca se refiere únicamente como "Pedro Calderón" en el cuerpo de los textos. No así en las firmas que acompañan dichos documentos, variando estas en cada caso; bien en los apellidos o en la caligrafía. En este documento, la rúbrica final recoge el nombre y apellido de "Pedro Calderón", mientras que el datado en 1692 se firma como "Pedro López Calderón" pero con idéntica caligrafía. En la escritura de aprendiz de 1698, por su parte, se recogen también ambos apellidos, pero varía sensiblemente la caligrafía siguiendo un tipo "con adorno" que también le vemos emplear en su cuadro del *Bautismo de Cristo*. En el apartado dedicado en exclusiva al estudio de las rúbricas de Pedro López Calderón profundizaremos en estas consideraciones, pero valga observar cómo estos primeros ejemplos nos permiten llegar a una primera conclusión de relevancia: el maestro pintor que firmaba como Pedro López Calderón era frecuentemente llamado Pedro Calderón, eludiendo su primer apellido, pero tratándose de un mismo personaje.

Un segundo aspecto a poner en consideración de entre los ofrecidos por este documento es la identidad del propio aprendiz: Domingo Muñoz, al que se pone por hijo de Antonio de Paz, que lo entrega a Pedro López Calderón como aprendiz. La conversación con algunos expertos en arte virreinal oaxaqueño sugirió que Antonio de Paz era de por sí un pintor activo en la Oaxaca del momento. No se ha podido encontrar, hasta la fecha, constancia de este hecho, pero sí de un escultor salmantino igualmente llamado Antonio de Paz y activo en la España peninsular durante la primera mitad del siglo XVII. Por mi parte, no creo que el personaje aquí citado tuviera relación alguna con este escultor, pero también subrayo el hecho de que no se exprese su oficio (tampoco de pintor), como cabría de esperar en estos casos, refiriéndosele únicamente como vecino de la ciudad.

Consideremos, por último, la avanzada edad a la que el citado Domingo Muñoz entra a formarse como oficial de pintor (18 años) y el corto plazo que se recoge para completar el proceso (2 años). Podría entenderse que el citado aprendiz ya hubiese sido formado previamente en el oficio ¿quizá con su padre, de confirmarse que fue pintor, pero no contase con el rango de maestro que le permitiese oficializar su formación? Esto explicaría que el citado Antonio de Paz expresase y repitiese "las calidades y

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

condiciones" de la formación que habría de recibir su hijo, según recoge la escribanía en un detalle que no se vuelve a observar en el resto de escrituras de aprendiz recopiladas.

Queda pendiente de futuras investigaciones seguir investigando la vida de Antonio de Paz y de Domingo Muñoz, para constatar si finalmente llegaron a ejercer el oficio de pintores, en cualquier rango. Una consulta al Catálogo nacional de bienes culturales muebles ubicados en recintos religiosos - Catalogación de Arte novohispano en Oaxaca (IIE - UNAM) podría aportar quizás algunos indicios al respecto.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

16/03/1692. ***Escritura de aprendiz de Marcial Riaño***[82]

Signatura: **Escribano Diego Díaz Romero, Escritura de aprendiz, 16/03/1692, Archivo Histórico de Notarías de Oaxaca (AHNO), inv. 191, ff. 38r-39r** [83]**.**

Transcripción[84]:

"Diego Días Romero
1692
Carta de aprendiz
Foja 38-39

En la ciudad de Antequera valle de Oaxaca en diez y seis días de mayo de mil seiscientos noventa y dos años ante mí el escribano de su majestad y teniente del público y de calidad _____ Lucia____ mujer soltera vecina de esta dicha ciudad a quien doy fe conozco, dijo que por cuanto la suso dicha tiene un hijo nombrado Marcial de Riaño que será de edad de catorce a quince años poco más o menos, el cual pretende poner a oficio excusado el que con los residentes de esta ciudad y sobre venir dichas cosas en súper juicio y porque al presente sea convenido con Pedro Calderón vecino de esta ciudad maestro del arte de pintor en dárselo por tiempo limitado para que le enseñe, dicho oficio, con las condiciones que irán declaradas, quien le ha pedido le otorgue escritura en forma; en cuya conformidad y poniéndolo en efecto por la presente siendo cierta y sabidora de lo que en este caso le compete de su libre y espontanea voluntad, otorga que pone, del dicho marcial de Riaño, niño su hijo al dicho oficio de pintor, con el dicho Pedro calderón por tiempo y espacio de cinco años que ande comenzar a correr y contarse desde la fecha está en adelante con tal de que lo haya de tener y tenga en su poder durante dicho tiempo sin que por alguna causa razón o motivo que para ello tenga falte de du compañía y en caso que lo tal acontezca, el dicho maestro Pedro Calderón sea obligado a solicitar reduciéndolo a su poder. Y así mismo es declaración que si el dicho Pedro Calderón durante dicho tiempo se le ofreciere hacer viaje de esta ciudad para la de México u otra en donde quisiera ir a ejercer su oficio le fuese de conveniencia llevar dicho niño lo pueda hacer como tal su merced y si no cumpla, con entregárselo a la otorgante y cumplido que sea dicho termino de cinco años ha de ser obligado el suso dicho a entregárselo oficial de dicho arte de calidad que pueda por si, acabar cualquier lienzo y que este suficiente para poder devengar y ganar por cualquier lienzo que dicho cualquiera oficial a cavara y de no lo haya de tener, en su poder hasta en tanto que sea tal oficial dándole por su trabajo, lo que a otra persona pudiera darle por razón. Y asimismo le ha de dar saliendo de su poder un vestido que este sea a la voluntad de dicho maestro desistiéndose como se desiste y a gastar del derecho que tiene a dicho su hijo durante dicho tiempo de cinco años y le da poder y facultad para que haga y disponga del lo que le pareciere y estando presente el dicho Pedro de calderón , a quien asimismo doy fe conozco aceptó está escritura y por ella recibe el dicho Marcial niño de que se da por entregado y prueba y se obliga a tenerlo en su poder y a su cuidado el tiempo de cinco años sin que por su causa daño alguno le sobrevenga, cuidándolo y alimentándolo en lo que hubiere menester, de su sustento y de cuidarlo en las enfermedades que Dios nuestro señor fuere servido darle como no pasen de quince días, y de que así lo cumplieran ambas partes por lo que les toca obligaron sus personas y bienes habidos y por haber en su poder cumplido a los jueces y justicia de su majestad para que a su cumplimiento les compelan y apremien como por sentencia pasada en cosa Juzgada renunciaron leyes y derechos

[82] Referencia aportada por Gabriela García Lascurain Vargas (García Lascurain, 2011: p.264).
[83] G.G.L.V. lo cita en el *Archivo Histórico de Notarías del Estado de Oaxaca* (AHNEO), pero este se ha de citar (según indicaciones ofrecidas por el personal de la institución en el trascurso de mi investigación) como *Archivo Histórico de Notarías de Oaxaca* (AHNO).
[84] Transcripción realizada y facilitada por la doctora Selene del Carmen García Jiménez.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de su favor y general del derecho y así lo otorgaron y firmó el dicho Pedro Calderón y por la dicha Lucia de Rianco que dijo no saber, a su ruego lo firmó un testigo y lo fueron Francisco de Vera y Francisco Palacios y don Nicolás Carrión, vecinos de esta ciudad .

Rúbrica
Pedro López de Calderón"

La fecha en que se data este documento (16/05/1692) permite deducir que Pedro López Calderón cumplió a tiempo la formación de su anterior aprendiz, y asumió al poco a este otro, denominado Marcial de Riaño, hijo de madre soltera y vecina de la ciudad. El nuevo aprendiz tendría 14 o 15 años de edad en el momento de entrar a formarse como oficial, por un tiempo fijado de 5 años. Estas cifras corresponden con más precisión a lo acostumbrado, y las condiciones fijadas por el contrato son -de nuevo- las propias para este tipo de documentos.

Cabe observar, no obstante, como hecho particularmente significativo, que se prevea la posibilidad de que Pedro Calderón pudiera querer hacer un viaje a la ciudad de México u otra distinta para ir a ejercer su oficio, autorizándosele a llevarse con él a su aprendiz. Este detalle nos indicaría que ya para estas fechas el pintor estaba considerando la posibilidad de desplazarse a trabajar a la capital (ambicionando probablemente un incremento cualitativo o cuantitativo en sus encargos), como sabemos ocurrirá a principios de la siguiente centuria. De su posible traslado laboral a otras localidades distintas a la capital -como también recoge el contrato- no tenemos referencias constatadas para estas fechas, siendo no obstante una práctica que también le veremos repetir más adelante, y que podría haber iniciado ya en su fase oaxaqueña.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

18/01/1698. ***Escritura de aprendiz de Antonio Delgado***[85]

Signatura: **Escribano Diego de Benaias, Escritura de aprendiz, 18/01/1698, Archivo Histórico de Notarías de Oaxaca (AHNO), inv. 151, ff. 49r y v.**[86]**.**

Transcripción[87]:

[49r]
Escritura de aprendiz [al margen]

En la ciudad de Antequera Valle de Oaxaca, en diez y ocho días del mes de enero de mil seiscientos noventa y ocho años, ante mi el escribano y testigos, Sevastiana Delgado, española, soltera, vecina de esta ciudad, a quien doy fe que conozco, otorgo que entrega y pone por aprendiz de oficio pintor a un hijo suyo llamado Antonio Delgado, que era de edad de trece años poco mas o menos, con Pedro Calderón, maestro de dicho oficio de pintor y vecino de esta ciudad. Y por tiempo de cuatro años que han de empezar a correr y contarse desde hoy, día de la fecha, para que en ellos le enseñe dicho oficio de pintor, y al fin de dicho tiempo lo ha de hacer perfectamente oficial, de manera que lo pueda ejercer a satisfacción de otros maestros. Y le ha de dar de comer beber y vestir honestamente según y como se acostumbra, y también curarle las enfermedades que Dios nuestro Señor fuere servido darle. Y durante dicho tiempo se obliga la otorgante a no quitarle a dicho su hijo con ningún pretexto, y en el caso de que pueda hacer ausencia o fuga, el dicho maestro Pedro Calderón lo ha de poder buscar y sacar del poder donde estuviere, para lo cual y que no se le ponga ningún embarazo le da el necesario ( ) y había e hubo en este instrumento por expresar, y repetidas todas las solemnidades, requisitos y ( ) dispuestas para semejantes contratos, y que para la mayor validación de este se requieran, y estando presente el dicho Pedro Calderón, a quien [49v]así mismo doy fe que conozco, acepto esta escritura y otorgo que se obliga de guardar y cumplir en todo y por todo de lo que en ella se contiene, según y de la manera que va expresado. Y a su cumplimiento ambas partes por lo que les toca obligación. La dicha Sevastiana Delgado, sus bienes, del dicho Pedro Calderón, su persona, y los ( ) . Y ambos los habidos y por haber, y dieron poder a los ( ) y advertencias de su ¿magisterio? de cualesquiera partes que sea a cuyo fuero se someten, renunciaron el suyo propio, de mi sito vecindad y leí ¿si conveniere? para que ejecuten, competan y apremien a todo lo que dicho es, como si fuere por ¿sentencia? pasada, en autoridad de ¿cosa? juzgada, renunciaron todas y cualesquier leyes y ¿derecho? de su favor y defensa hasta la general del ¿derecho? y así lo otorgaron y firmo el que supo y por la que no fui testigo y lo fueron Francisco Gómez Carrión, Pedro Bazzan y Francisco Javier García de Andrade, vecinos de esta ciudad.
A ruego y por testigos:

[Rúbricas:
Pedro López Calderón
Diego de Benaias
Francisco López Carrión

[85] Referencia aportada por Gabriela García Lascurain Vargas (García Lascurain, 2011: p.264).
[86] G.G.L.V. lo cita en el *Archivo Histórico de Notarías del Estado de Oaxaca* (AHNEO), pero este ha de citar (según indicaciones ofrecidas por el personal de la institución en el trascurso de mi investigación) como *Archivo Histórico de Notarías de Oaxaca*.
[87] Versión paleográfica del autor, José Ignacio Mayorga Chamorro. Adaptada la ortografía y puntuación a la norma actual en la medida necesaria para facilitar la lectura y comprensión del texto. Se han colocado huecos entre paréntesis cuando no se comprende la palabra escrita, y se engloban entre signos de interrogación los términos cuya interpretación no es segura. Entre corchetes se hacen aclaraciones.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-otras-]

En la ciudad de Antequera Valle de Oaxaca en diez y nueve días del mes de enero de mil seiscientos noventa y ocho.

Poder para cobranza dicho otorgante [al margen]

Una vez más, solo unos meses después de finalizado el plazo fijado para la formación de su anterior aprendiz, adquiere Pedro López Calderón el compromiso de instruir a un nuevo pupilo como oficial de pintor. En este caso, un joven de unos 13 años llamado Antonio Delgado e hijo de Sebastiana Delgado (española, soltera y avecinada en Oaxaca), al que ha de enseñar el oficio en cuatro años.

La escritura vuelve a seguir el modelo y las condiciones establecidas al uso, pero puede atenderse a un detalle: Pedro López Calderón sigue siendo referido como vecino de la ciudad de Antequera-Oaxaca, lo que supone que no debió trasladarse a la ciudad de México hasta más tarde de esta fecha. Probablemente lo hiciera una vez finalizada la formación de este aprendiz, que, de ocuparle los cuatro años establecidos en la carta, acabaría para principios de 1702. Según se verá, en 1704 tenemos constancia de que Pedro López Calderón podría encontrarse trabajando en el ciclo de *La vida de san Agustín* en el Santuario de Chalma (Estado de México), y de estar asentado, a su vez, en la Ciudad de México, adscrito a su gremio de pintores. De todo ello podemos deducir que su desplazamiento al entorno de la capital virreinal pudo ocurrir a partir de 1702, una vez finalizada la formación de Antonio Delgado.

Respecto a la personalidad de este aprendiz, queda pendiente indagar, al igual que en los anteriores, la trayectoria profesional que pudo desarrollar una vez cumplida su formación: si ascendió al grado de maestro pintor; si se le conocen trabajos firmados, colaboraciones con otros maestros, u obras propias en Oaxaca u otros enclaves del virreinato. Antonio Delgado es, además, el último aprendiz conocido de Pedro López Calderón, del que no se le han documentado, hasta la fecha, aprendices en la Ciudad de México, ni nombre de otros oficiales que pudieron trabajar con él.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

31/04/1704

***Donativo del gremio de pintores y doradores para la Guerra de Sucesión*[88]**

Signatura: **Archivo General de Indias (AGI), México, 476. Informe sobre donativo; Fecha Doc. 31 agosto 1704.**

Transcripción:

"El virrey de Nueva España, da cuenta a Vuestra Majestad con testimonio y Certificación de oficiales Reales de haber puesto en práctica la orden sobre que en México se pidiese donativo gracioso, y lo que ha producido.

Gremio de Pintores.
[Doradores. Oficiales con tienda] Cristóbal de Villalpando. Antonio de Alvarado. Nicolás Rodríguez. Don Miguel Gil de Arévalo. Juan Correa. Juan de Herrera. Antonio de Arellano. José del Castillo. Simón de Espinoza. José de los Reyes. Diego Velasco. Don Ignacio Juárez. Juan Juárez. Antonio de Torres. Juan de Miranda. Juan Garay. Tomás de Sosa. Pedro Pardo. José Bravo. José de Vera. José López. José Martín de Orta. José de León. Miguel que vive en el Carmen. Juan de los Ángeles. Nicolás Correa. José que vive en Santa María. **Pedro Calderón**. Andrés de Barragán. Francisco de León. Antonio de Espinoza. Miguel de Vedoya. Miguel Pardo de la Cruz. Manuel de Arellano. Jorge Guillén. J. Morillo. José Rosales. Miguel González el conchero. Francisco Ronco. José López el cojo. Juan de Paredes. Diego Correa. José de Espinoza. Ambrosio de Avellaneda. Tomás de Villalobos. El hijo de Juan de Miranda. Salvador de la Cruz. Juan el cojo. Andrés el de San Antton. Bernabé en San Pabo. Pedro Domínguez. Juan Badillo. Miguel de Campoverde. Bartolomé Cabrera. Juan Romero. Lorenzo que trabaja con Arellano. Juan Pardo.

[Gremio de Pintores] En la ciudad de México a catorce días del mes de junio de mil setecientos y cuatro años el Señor Miguel Diez de la Mora, caballero del orden de Calatrava Corregidor de esta ciudad por su Majestad estando en la casa de morada para efecto de concluir y cerrar las diligencias cometidas a su merced en orden al donativo gracioso que se manda pedir a los dueños y Gremios contenidos en el Decreto de Su Excelencia que está al principio de estos autos. Para lo cual como uno de los contenidos en él hizo Su Merced parecer a todos los maestros de Pintores según que se mencionan en la memoria Remitida por dicho Señor Excelentísimo y habiéndoseles leído a todos los susodichos la real cédula de Su Majestad en virtud de que se pide con dicho decreto para que en esta vista de uno y otro procurasen los susodichos alentarse a dar y servir a Su Majestad con lo mas que pudieren según el posible de cada uno que oído por los susodichos prometieron hacerlo según sus fuerzas que visto por Su Merced mandó que llamados por dicha Memoria ofreciese Cada Uno lo que la pareciere y lo hicieron en la manera siguiente.

Cristóbal de Villalpando ofreció dos pesos _____ 2,0
Antonio de Alvarado ofreció cuatro pesos_____ 4,0
Nicolás Rodríguez ofreció tres pesos_____ 3,0
Don Miguel de Arévalo ofreció dos pesos _____2,0
Juan Correa cuatro pesos _____ 4,0
Juan de Herrera dos pesos _____ 2,0

[88] Este documento fue encontrado por Iván Escamilla González en el Archivo General de Indias. Lo conocemos a través de la transcripción publicada por la doctora Paula Mues Orts, que aquí se reproduce: MUES ORTS, Paula (2008), *La libertad del pincel: los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*. Universidad Iberoamericana, México D.F., pp.: 393-396.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Antonio de Arellano dos pesos_____ 2,0
José del Castillo un peso _____1,0
[Doradores] Simón de Espinoza cuatro pesos _____ 4,0
José de los Reyes un peso _____1,0
Diego Velasco dos Reales _____ 0,2
[Oficiales con tienda] Don Ignacio Juárez dos pesos _____ 2,0
Juan Juárez diez pesos _____10,0
Antonio de Torres dos pesos _____2,0
Juan García un peso _____1,0
Tomas de Sosa un peso _____1,0
Pedro Pardo un peso _____1,0
José Bravo cuatro pesos _____4,0
José de Vera un peso _____1,0
José López dos pesos _____2,0
José Martín de la Orta un peso _____1,0
José de León un peso _____1,0
Miguel de Carmona un peso _____1,0
Francisco de los Ángeles un peso _____1,0
Nicolás Correa un peso _____1,0
José que vive en Santa María un peso _____1,0
Pedro Calderón un peso _____1,0
Andrés de Barragán un peso _____1,0
Francisco de León un peso_____1,0
Antonio de Espinoza dos pesos _____2,0
Miguel de Vedoya un peso _____1,0
Miguel Pardo de la cruz un peso _____1,0
Manuel de Arellano un peso _____1,0
Jorge Guillén un peso_____1,0
Cristóbal Morillo un peso _____1,0
José Rosales un peso _____1,0
Miguel González el Conchero dos pesos _____2,0
Francisco el Ronco un peso _____1,0
José López el cojo un peso _____1,0
Juan de Paredes un peso _____1,0
Diego Correa un peso _____1,0
Antonio Correa un peso _____1,0
José de Espinoza un peso _____1,0
Ambrosio de Avellaneda dos pesos _____2,0
Tomás de Villalobos un peso _____1,0
El hijo de Juan de Miranda un peso_____1,0
Salvador de la Cruz un peso _____1,0
Juan El cojo un peso _____1,0
Andrés de Villegas el de San Antón un peso _____1,0
Bernabé el de San Pablo un peso _____1,0
Pedro Domínguez un peso_____1,0
Juan Badillo un peso _____1,0
Miguel Campoverde dos reales _____0,2
Bartolomé de Cabrera un peso _____1,0
Juan Romero un peso _____1,0
Lorenzo el que trabaja con Arellano un peso _____1,0
Juan Pardo un peso_____1,0
Juan de Miranda dos pesos _____2,0
Francisco Hernández un peso _____1,0

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

_____94 pesos

Con lo cual se feneció la diligencia hecha por Su merced en virtud de dicho Decreto las Cantidades exhibidas en poder de Su Merced y de su cargo de Recaudaron de lo Restante para de todas ellas hacer Entero en la Real caja y para que conste lo pongo por Diligencia y Su merced lo firmó de que doy fe. Don Miguel Dies de la Mora. Ante mi Antonio Álvarez Escribano Real de la Diputación."

De importante valor documental es este texto, dado a conocer por la doctora Paula Mues según se ha referido (Mues, 2008: 393-396). En lo relativo al caso preciso que se aborda -el donativo económico de los pintores para la Guerra de Sucesión española a través del gremio- la aportación de un peso ofrecida por Pedro López Calderón no supone, de por sí, ningún dato de interés extraordinario, encontrándose en la media de lo entregado por sus compañeros. No obstante, el documento es extremadamente valioso en la medida en que permite a reconstruir -de manera sintética pero rigurosa- el círculo pictórico activo en la ciudad de México hacia principios de siglo XVIII; aquel al que en fechas recientes habría venido a integrarse Pedro López Calderón.

La repercusión que el contexto particular de la capital novohispana pudo suponer sobre el trabajo particular de este pintor se analiza en los apartados dedicados a reconstruir su dimensión artística. No obstante, se destaca en estas líneas -como aspecto de especial relevancia- el hecho de que nuestro protagonista se encuentre listado entre los pintores con tienda. Una información que ofrece claves, como se verá, para entender algunos aspectos de su trabajo, como su irregular calidad, su distribución geográfica, o el propio repertorio de imágenes que con más frecuencia representa.

Más particularmente, nos llama la atención el hecho de que Pedro López Calderón no aparezca citado entre los maestros pintores que encabezan el listado, sino entre los "Oficiales con tienda". Antes y después de este documento, López Calderón aparece referido como maestro del arte y oficio de pintor. La primera vez en 1689 en Oaxaca; una fecha muy cercana a la reorganización del gremio de pintores y doradores de México, que en 1687 promulga sus nuevas ordenanzas para regular esta cuestión (el grado y condición de maestro pintor) entre otras que más adelante veremos. Mirta Insaurralde, al observar una casuística muy similar con el caso de Manuel Arellano, considera que la citada memoria de donativos integró como oficiales a pintores que debían ser ya maestros,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

listando únicamente como tales a los de mayor prestigio, en un orden que quiere denotar más bien diferentes jerarquías. Así, "en el primer grupo estaban los maestros de mayor estatus que ocupan cargos en el gremio[89], después estaba el resto, un grupo conformado por otros maestros, oficiales, indios incluso, que tenían como denominador común la tienda" (Insaurralde, 2018: 80). Así concluye que Manuel Arellano debía ser por tanto maestro con tienda, y lo mismo debió ocurrir -concluimos ahora- en el caso de Pedro López Calderón.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[89] Cristóbal de Villaplando, Antonio de Alvarado, Juan Correa, Juan de Herrera y Antonio de Arellano.

01/10/1705. ***Cuenta de división y partición de los bienes de Mateo de Aguilar***

Referido: **Cuenta de división y partición de los bienes de Mateo de Aguilar -quien fue corredor de joyas- que otorgan de convenio y transacción sus herederas María y Bárbara Xaviera de Aguilar, sus hijas y sus albaceas y tenedores de bienes Juana de Cisneros, su viuda, y Juan Correa, maestro del arte de la pintura; pardos libres, todos vecinos de la ciudad de México[90].**

Signatura: **Archivo de Notarías (AN). Joseph de Anaya y Bonillo, escribano real. No. 13. Ciudad de México, 1º de octubre de 1705. fs. 520 v. – 525 v.**

03/10/1705. ***Carta de dote de Bárbara Xaviera de Aguilar***

Referido: **Carta de dote que otorga Benito Fernando Venegas, mercader, originario de Sevilla, a favor de su mujer Bárbara Xaviera de Aguilar, hija de Mateo de Aguilar -natural del Real y Minas de Taxco- y de Juana de Cisneros, quien fue albacea y tenedora de bienes de éste, junto con el maestro pintor Juan Correa. Pardos libres, todos vecinos de la ciudad de México[91].**

Signatura: **Archivo de Notarías (AN), Joseph de Anaya y Bonillo, escribano real. No. 13. Ciudad de México, 3 de octubre de 1705, fs. 525 v. – 529 r.**

26/121705. ***Carta de dote de María de Aguilar***

Referido: **Carta de dote que otorga Andrés Márquez, maestro de sastre, originario de la Puebla de los Ángeles, vecino de la ciudad de México, en favor de Maria de Aguilar, parda libre, hija del difunto Mateo de Aguilar y de Juana de Cisneros quien**

[90] Documento publicado por Elisa Vargaslugo, y Gustavo Curiel (2011: 124-128). Se anota en la trascripción: "*Localización y versión paleográfica directa de G.C. y R.P.M.*" (p. 128).
[91] Documento publicado por Elisa Vargaslugo y Gustavo Curiel (2011: 128-131). Se anota en la trascripción: "*Localización y versión paleográfica directa de G.C. y R.P.M.*" (p. 131).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

junto con Juan Correa maestro del arte de pintor, entregó los bienes dotales al otorgante[92].

Signatura**: Archivo de Notarías (AN). Joseph de Anaya y Bonilla, escribano real. No. 13. Ciudad de México, 26 de diciembre de 1705, fs. 713 v. – 717 r.**

Se comentan conjuntamente los tres expedientes referidos sobre estas líneas, advirtiéndose en ellos características comunes. Se trata de documentos conocidos por su vinculación a Juan Correa, y por ello se encuentran transcritos en el tercero de los volúmenes que componen el más monumental estudio de la vida y obra de este famoso pintor (Vargaslugo y Curiel, 1991: pp. 124-163)[93]. Juan Correa actúa en ellos como albacea y receptor de los bienes de Mateo de Aguilar (quien fuera corredor de joyas), junto a la viuda de este: Juana de Cisneros. En ellos se recibe la herencia del susodicho, en un caso, mientras que en los otros se entregan parte de estos mismos bienes como dotes matrimoniales de las hijas de este (Barbara Xaviera de Aguilar y María de Aguilar) a quienes se está casando. Todo en el año de 1705.

Este conjunto de documentos destaca, en lo que concierne a nuestra investigación, por la presencia de un "Pedro Calderón" firmando como testigo de dichas operaciones. Se le refiere, junto al resto de testigos firmantes, como vecinos de la ciudad de México, pero no se indica en ningún caso otro dato sobre su personalidad. Cabe preguntarse, en este punto, si pudiera tratarse de Pedro López Calderón -maestro pintor, que para esta fecha ya tenemos constatado como vecino de la capital novohispana- o de otro Pedro Calderón de los muchos que llevaron tal nombre en el virreinato (aunque particularmente en Oaxaca). La ausencia del apellido López no aclara el caso, siendo algo usual a la hora de referirse al personaje que nos ocupa, según lo visto en otra documentación notarial.

La localización de los documentos que aquí se citan y el análisis de sus rúbricas (contrastándolas con las del mismo pintor recogidas en los expedientes localizados en

[92] Documento publicado por Elisa Vargaslugo y Gustavo Curiel (2011: 131-136). Se anota en la trascripción: "*Localización y versión paleográfica directa de G.C. y R.P.M.*" (p. 136).
[93] Se remite a la lectura de este estudio para conocer la transcripción de los mismos, no viendo oportuno reproducirlos en esta tesis por las características del caso, que a continuación se detallan.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Oaxaca) nos permitiría constatar que pueda tratarse, en efecto, del mismo personaje o de otro que compartiera su nombre. Y esta aclaración resultaría de relevancia e interés en la medida en que nos permitiría establecer conexiones directas entre Pedro López Calderón y un pintor del prestigio de Juan Correa. Esto, a su vez, podría ayudarnos a entender mejor el círculo social y pictórico en el que se estaría moviendo López Calderón al poco de su llegada a la capital mexicana; dándonos algunas pistas sobre sus posibles relaciones personales y/o laborales.

Algunos autores -después de conocer estos documentos- dan por segura una relación directa entre Juan Correa y Pedro López Calderón, señalando respecto a este último que: "*En algunos documentos sirve como testigo junto con Juan Correa, por lo que se puede establecer una relación directa entre ambos pintores*" (Barba, Campos, Castañeda y García, 2012b: 5). La suposición, aun valiosa por su novedad cuando se aporta en dicho texto, debería, no obstante, ser asumida con la cautela y consideraciones que aquí hemos indicado.

En todo caso, parece que la relación de Pedro López Calderón con el círculo familiar de los Correa no se limita únicamente a estos documentos de 1705. Otro expediente de 1728, más adelante referido, demuestra ciertos vínculos entre nuestro protagonista y Felipe Correa, a través de sus respectivos cargos en la cofradía del Nuestra Señora del Socorro del gremio de pintores. Felipe Correa también fue maestro de pintor, y era hijo de Francisco Correa y nieto de Juan Correa (Vargaslugo y Curiel, 1991: 186), lo que vendría a sumar un nuevo argumento a la hipótesis que vincula a López Calderón con esta familia de pintores desde 1705.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1722. ***Aprecio (con Antonio de Torres) de los cuadros que fueron de don Pedro de Palacios, maestro tirador de oro***

Signatura: No indicada. Documento no localizado.

1726. ***Aprecio de los cuadros que fueron del capitán don Nicolás de Eguiara y Eguren***

Signatura: No indicada. Documento no localizado.

1729. ***Aprecio de los cuadros de don Gaspar Madrazo Escalera, montero de Cámara de S. M., marqués del Valle de la Colina***

Signatura: No indicada. Documento no localizado.

Se comentan conjuntamente estos tres documentos, por presentar características compartidas. Se adelanta para el caso el comentario del datado en 1729, en una alteración poco significativa del orden cronológico mantenido en el conjunto de este estudio documental. Los tres expedientes citados corresponden a aprecios de pintura desempeñados por Pedro López Calderón, dando ejemplo con ello de otras de las funciones desarrolladas por los maestros pintores en la sociedad del momento: la de valuadores o tasadores de obras pictóricas, habitualmente en el conjunto de la colección de un determinado personaje o institución. El perfil habitual de los propietarios de dichas colecciones artísticas era -por lógica histórica- social y económicamente elevado. Y así parece ser el caso de los que aquí se citan.

Conocemos del capitán Nicolás Eguiara y Eguren que era de originario de Vergara (Guipúzcoa, España) y que, casado con la también guipuzcoana María de Elorriaga y Eguren, fue padre de Juan José de Eguiara y Eguren (Ciudad de México. 02/02/1696 –

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

21/01/1763), quien llegara a ser un importante bibliógrafo, orador sagrado, teólogo y profesor universitario novohispano[94].

De don Gaspar Madrazo Escalera conocemos, por la propia cita, que fue Montero de Cámara de Su Majestad y Marqués del Valle de la Colina. Este marquesado fue otorgado por Carlos II en 1690 a Diego Madrazo Escalera Rueda de Velasco, quien ya era caballero de Calatrava (y descendiente del Guarda Mayor del Rey) cuando llegó a Nueva España como funcionario real. Muerto este sin descendencia, el título y sus ricas posesiones fue pasando a varios sobrinos que también fallecieron sin herederos, recabando finalmente el cuarto marquesado en el citado Gaspar[95].

Estas tres referencias fueron citadas por Manuel Toussaint en su obra *Pintura Colonial en México* (1965/1990: 152), habiendo adelantado ya noticia de la datada en 1726 en *Arte Colonial en México* (1948/1990: 125). Constituyen, por tanto, unos de los datos más tempranamente conocidos sobre la biografía Pedro López Calderón, y también -por la autoridad de su fuente- unos de los más repetidos. J. Armando Hernández Soubervielle los vuelve a citar -a partir de Toussaint- en fechas más recientes (Hernández, 2011: 342). No obstante, no se conoce el contenido exacto de dichos documentos, como tampoco su paradero, pues Manuel Toussaint los nombra escuetamente, sin indicar su ubicación ni signatura. En septiembre de 2018 se solicitó al Departamento de Investigación Documental y Archivo Histórico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México la consulta de las notas personales de trabajo e investigación de Manuel Toussaint -allí custodiadas-, para averiguar si en estas pudo quedar registrada algún tipo de información al respecto. Lamentablemente, estos fondos no se pudieron localizar para su consulta, encontrándose también extraviados de manera temporal.

[94] REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA, "Juan José de Eguiara y Eguren". En: http://dbe.rah.es/biografias/34347/juan-jose-de-eguiara-y-eguren (fecha de consulta: 06/02/2019).
[95] MACIEL GÓMEZ, Benjamín, "Los Marqueses del Valle de la Colina". En: http://redmexico.wixsite.com/orizabaantigua/single-post/2015/10/24/Los-Marqueses-del-Valle-de-la-Colina (fecha de consulta: 06/02/2019).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

26/05/1728. ***Recepción de bienes dejados en herencia por Manuel de Arellano para la cofradía de Ntra. Sra. del Socorro del gremio de pintores***[96]

Signatura: Archivo Histórico de Notarías (AHN), protocolo Diego Díaz de Rivera, Notario No. 198, vol. 1297, fs. 58-58v. (GCA)

Transcripción:[97]

"f.58. Al margen Recibo. No paso.

En la Ciudad de México a 26 días del mes de mayo de 1728 años. Ante mí el escribano y testigos, Pedro López Calderón, vecino de ella y maestro de pintor a quien doy fe conozco como diputado mayor de la Cofradía de Nuestra Señora del Socorro, fundada en la iglesia del convento de religiosas de san Juan de la Penitencia de esta dicha ciudad. Otorga haber recibido de don Jacinto de Estrada, vecino de ella, albacea y tenedor de los bienes que quedaron por la fin y muerte de Manuel de Arellano, vecino que fue de esta dicha ciudad y maestro de pintor, un sitio del barrio de dicho convento san Juan de la penitencia y doce láminas de la Pasión con los marcos, que quedaron por bienes de dicho difunto, quien por cláusula del testamento luego de cuya disposición falleció, de fecha esta a los 13 de noviembre del año pasado de 1722 ante Juan Díaz de Rivera, escribano real, mandó se vendiesen dichas láminas y con su importe se labrasen en dicho sitio unos cuartos, cuya renta perpetuamente acabados que fuesen, aplicó para ayudar el aceite de la lámpara perpetuamente de Nuestra Señora del Socorro.
No paso.

f. 58v. Al margen. Recibo hecho día de su otorgamiento en pliego del sello cuarto, consta a pedimento de la parte de dicha cofradía a quien entregue.

En la Ciudad de México a 26 días del mes de mayo de1728 años. Ante mí escribano y testigos, Pedro López Calderón vecino de ella, maestro de pintor, diputado mayor de la Cofradía de Nuestra Señora del Socorro, fundada en la iglesia del convento de religiosas de san Juan de la Penitencia, de esta dicha ciudad. Otorga haber recibido de don Jacinto de Estrada, vecino de ella, albacea tenedor de bienes de los que quedaron por el fin y muerte de Manuel de Arellano, vecino que fue de esta dicha ciudad y maestro de pintor, un sitio del barrio del dicho convento y doce láminas de la Pasión con sus marcos que quedaron por bienes de dicho difunto, a quien por albacea de su testamento so cuya disposición falleció, de dicha fecha en esta dicha ciudad a los trece días del mes de noviembre del año pasado de 1722, ante Juan Díaz de Rivera, escribano real, mandó se vendiesen dichas láminas y con su importe se labrasen en dicho sitio unos cuartos, cuya renta acabados que fuesen, aplico perpetuamente para ayuda a el aceite a la lámpara de dicha imagen de Nuestra Señora del Socorro, y de dicho sitio y láminas se da por entregado, sobre que renuncia leyes de entrego, y prueba que otorga recibo en forma y firma a quien doy fe conozco, siendo testigos Juan Ruiz Lozano, Joseph de Avilés y Fernando Francisco de Mendoza, presentes.

Pedro López Calderón [Rúbrica].
Ante mi Diego Díaz de Rivera, escribano real y público."

[96] Documento recogido por: BRAVO SANDOVAL, Silvia y PINEDA MENDOZA, Raquel (1985), *Catálogo de Documentos de Arte. Volumen 7. Archivo de Notarías de la Ciudad de México. Protocolos II,* IIE / UNAM, México D.F., p.101.
[97] Transcripción incluida por Mirta A. Insaurralde Caballero en su tesis doctoral (2018: 367).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Este documento fechado el 26 de mayo de 1728 destaca por ofrecernos la primera noticia documentada sobre Pedro López Calderón ocupando el cargo de diputado mayor de la cofradía de Nuestra Señora del Socorro del gremio de pintores, ubicada en el convento de San Juan de la Penitencia de la Ciudad de México (Ruiz Gomar, 1991: 203-222). No conocemos desde cuándo pudo ocupar este puesto, en función del cual firma este documento por el que recibe para la institución unos bienes dejados en herencia por el pintor Manuel Arellano. Se trataba de "doce láminas de la Pasión con sus marcos", que habrían de venderse para construir con lo obtenido unos cuartos en un sitio también legado por el mismo pintor y ubicado en el mismo barrio del convento.

Según lo estipulado por el testamento, el dinero que se fuera obteniendo de las rentas de dichos cuartos habría de destinarse a perpetuidad para la compra de aceite para la lámpara de la imagen de Nuestra Señora del Socorro. No obstante, la voluntad de Arellano terminó cumpliéndose solo parcialmente, según recoge un documento de 1733 que más adelante se presenta. En el análisis del mismo, se argumenta la posibilidad de que la venta de las láminas aquí legadas fuera efectuada por Pedro López Calderón, y no por José de Ibarra, como se venido planteado hasta la fecha (aunque la participación de este último solo estuviera demostrada para el caso del solar).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

19/11/1728. ***Venta de un solar de la cofradía de Ntra. Sra. del Socorro del gremio de pintores, donado por Teresa de Mora***[98]

Referenciado: **Traslado de la carta de venta de un solar eriazo del callejón de Laínez del barrio de San Juan de la ciudad de México, propiedad -por donación de Teresa de Mora- de la imagen y cofradía de Nuestra Señora del Socorro del gremio de pintores, sita en la iglesia del convento de San Juan de la Penitencia de esta ciudad. Otorgaron la escritura ante el escribano real Joseph de Truxillo, por la cofradía los maestros Pedro López Calderón, tercero del hábito exterior de San Agustín y diputado mayor, y los mayordomos Felipe Correa y Carlos López. El comprador fue Bartolomé de Muñoz Camargo, maestro de latonero.**

Signatura: **Archivo General de la Nación de México (AGNM). Tierras. Vol. 3548. exp. 6. Ciudad de México. 19 de noviembre de 1728, fs.8 r.- 9 v.**

Transcripción:

> [f.8.r]
> En la ciudad de México, en diez y nueve días del mes de noviembre de mil setecientos y veinte y ocho años, ante mi el escribano y testigos perecieron: Pedro López Calderón[99], tercero de hábito exterior de nuestro padre San Agustín, maestro del arte de pintor y diputado mayor de la cofradía de Nuestra Señora del Socorro, sita en la iglesia del convento de religiosas de San Juan de la Penitencia desta dicha ciudad; Felipe Correa y Carlos López, asimismo maestros de dicho arte de pintores, mayordomos actuales de dicha cofradía a quienes doy fe conozco; y dijeron que por cuanto Teresa de Mora, española, vecina de esta ciudad y viuda de Lucas González Limón, hizo donación de un sitio eriazo que poseía por suyo propio en el callejón que nombran de Lainez, a la santísima imagen de Nuestra Señora del Socorro de los maestros de dicho arte de pintores que se venera en su altar en dicha iglesia de San Juan de la Penitencia; cuyo sitio tiene de fondo treinta y siete varas y media y de frente ocho y media; el cual hubo y compró la dicha Teresa de Mora a doña María de la Presentación y Torres, como hija y heredera de María de la Torre; cuya donación fue libre para que la parte de dicha cofradía pueda disponer de dicho sitio como le pareciere conveniente a el mayor culto [f. 8 v.] de dicha santa imagen como consta del instrumento de donación que la susodicha otorgó en esta dicha ciudad a los quince de noviembre del año pasado de setecientos y veinte y cinco por ante Gerónimo Ruiz Cabal, escribano público; que original, con los demás títulos de su dominio les entregó, a que se remite.
> Y en atención a que dicho sitio está sin fructificar ni producir cosa alguna y dicha cofradía no tiene a el presente con qué poderlo reedificar ni labrar, para poderse aprovechar de sus productos, han deliberado el venderlo y que por este medio se logre el buen efecto y donación de la dicha Teresa de Mora, aplicando su procedido a el culto de dicha santa imagen.

[98] Documento publicado por Elisa Vargaslugo y Gustavo Curiel (2011: 185-186), cuya trascripción se recoge. Se anota: "*Localización de R.P.M. Versión paleográfica directa de G.C. y R.P.M.*" (p. 136).
[99] Nota al pie original, con nº2: "*De este pintor se conserva una serie que representa a los Doctores de la Iglesia, en el Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán. Edo. De México*".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Y poniéndole por efecto, por la presente y en aquella vía y forma que más haya lugar en derecho, como tales, diputado mayor y mayordomos actuales que son de dicha cofradía y en voz y en nombre de los que en adelante lo fueran, por quienes prestan voz y caución de rato grato y judicatum judicatura solvendo, que citarán y pasarán por lo aquí expresado, otorgan que venden realmente y con efecto a Bartolomé de Muñoz Camargo, maestro de latonero que está presente, para el susodicho, sus herederos y subcesores, a quien su causa hubiere y derecho representare en cualquier manera, es a saber, el referido sitio eriazo que en esta dicha ciudad, el callejón que llaman de Lainez que se compone de treinta y siete varas y media de fondo y ocho y media de frente; que es el mesmo que dicha cofradía hubo por la referida donación que le hizo la dicha Teresa de Mora, cuyos títulos de dicha donación le tienen entregados a dicho comprador a quien lo venden por libre de empeño, hipoteca u otra enajenación; en precio y cuantía de treinta pesos de [f. 9 r.] de oro común en reales que por él, les ha entregado y pagado; de cuya cantidad, en nombre de dicha cofradía, se dio por entregado a su voluntad sobre que renuncia la excepción de pecunia, leyes de la entrega y su prueba, como en ellas se contiene.

Y declara que la expresada cantidad es el justo precio y valor de dicho sitio y que no vale más; y caso que más valga, de la demasía y más valor hace gracia y donación a dicho comprador, mera, perfecta e irrevocable que el derecho llama fecho intervivos. Y desde hoy en adelante se desisten y apartan a dicha cofradía del derecho y acción que a dicho sitio ha tenido y tiene; lo ceden, renuncian y traspasan en dicho comprador para que disponga de él a su voluntad como de cosa suya, propia habida y adquirida con justo y derecho título de venta y compra cual ésta lo es.

Y le dan poder para que de su voluntad o con la de la real justicia pueda tomar posesión y baste haberla adquirido con la copia de este instrumento. Y como reales vendedores, obligan a dicha cofradía a la evicción, seguridad y saneamiento en la más bastante forma que por derecho pueda y deba ser obligada; a cuya guarda y cumplimiento obligan los bienes de dicha cofradía y con ellos se someten a el fuero y jurisdicción de los jueces y justicias de su majestad que de sus causas deban conocer conforme haber hecho, en especial a los desta dicha ciudad, Corte y Real Audiencia de ella. Renuncian el suyo propio domicilio y vecindad, la ley si convenerit de jurisditione, las demás de su favor con la general de el derecho para que les compelan como por sentencia pasada en cosa juzgada. Y estando presente el dicho Bartolomé Muñoz Camargo otor- [f. 9 v.]ga que acepta este instrumento según se contiene y recibe compra de el referido sitio en la expresada cantidad de dichos treinta pesos, del cual y sus títulos se da por entregado a su voluntad; renuncia leyes de la entrega y su prueba como en ellas contiene; y lo firmó con los susodichos, quienes así lo otorgaron y firmaron; siendo testigos: Francisco Joseph de Estrada, escribano real, don Diego de Alma__, don Pedro de la Piedra Cortés, vecinos de México. Pedro López Calderón. Felipe Correa[100]. Carlos López. Bartolomé Muñoz Camargo. Ante mí: Joseph de Truxillo, escribano real.

Sacóse para la parte el día de su otorgamiento y va en estas dos fojas, la primera de papel del sello cuarto corriente. Doy fe. Hago mi signo en [aquí el signo] testimonio de verdad. Joseph de Truxillo, escribano real [rúbrica].

Localización de R.P.M. Versión paleográfica directa de G.C y R.P.M."

[100] Nota original nº3: "*Maestro de pintor, que por estas fechas debió de haber tenido 28 o 29 años de edad. Hijo de Francisco Correa y Lucía Gutierrez y nieto de Juan Correa. Cfr., Doc. No. XCV y el* Árbol Genealógico de los Correa. *que se publica en el Tomo I de esta obra*."

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En este documento, Pedro López Calderón vuelve a actuar como diputado mayor de la Cofradía de Nuestra Señora del Socorro del gremio de pintores, vendiendo un solar dejado por Teresa de Mora (española y vecina de la ciudad) a dicha cofradía a través de a su imagen titular. Estipulándose que la cofradía podía disponer del citado sitio como le pareciere conveniente para el mayor culto de la imagen mariana, se procede aquí a la venta directa de este bien, observándose que la institución no contaba en la fecha con recursos suficientes para poder edificarlo, labrarlo o aprovecharlo de otro modo. Esta circunstancia se volverá a repetir con los bienes poco antes recibidos del citado Manuel de Arellano, según veremos en el documento que sigue. Y se entiende que su gestión por parte de Pedro López Calderón forma parte de las labores propias del cargo que ocupa.

Por otro lado, cabe advertir un segundo dato de importancia entre los propiciados por el documento: la consideración de Pedro López Calderón como "tercero de hábito exterior de nuestro padre San Agustín". Esta condición de terciario agustino no había sido expresada por ningún otro documento conocido hasta la fecha, ni siquiera en el datado de manera inmediatamente anterior, solo unos meses antes. Deducimos así que la vinculación de nuestro protagonista con esta orden terciaria pudo producirse en el intervalo temporal que va de mayo a noviembre de 1728, aunque cabe la posibilidad de que el documento anterior simplemente obviara este dato. La relación laboral de Pedro López Calderón con la Orden de San Agustín se conoce desde mucho antes, documentándose ya al inicio de su carrera en Oaxaca con el *San Nicolás de Bari* conservado templo agustino de la antigua Antequera. Además, esta se mantiene a lo largo de su carrera, encontrando obra con su firma en distintos conventos agustinos, de entre los que destaca de manera singular el Santuario de Chalma (Estado de México) con su ciclo de *La vida de san Agustín*, entre otros casos que se referirán en su momento.

Ha de advertirse, no obstante, cómo el presente documento aclara con precisión que López Calderón era tercero de hábito exterior de San Agustín, manteniendo así su condición de seglar. No debemos, por tanto, considerarlo propiamente *agustino*, tal y como lo citan algunos autores llevando a cierta confusión (Barba, Campos, Castañeda y García, 2012b: 5).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

19/02/1733. ***Recibo por 250 pesos para el aceite de la lámpara de la imagen de Ntra. Sra. del Socorro***

Signatura: **AGNot., Notario Felipe Muñoz de Castro, Notaría No. 391, vol. 2589, fs. 39v-40r.**

Transcripción[101]:

"Recibo a Pedro López Calderón por 250 pesos, a imponerse a réditos para el aceite de la lámpara de Nra. Sra. del Socorro.

[f.39v] "Rvo. De 250 ps. Fho. En papel del Sello Quarto doy fee [Al margen izquierdo] En la Ciud. De Mexco. en Dies y nueve de febrero de mill Setecientos treinta y tres as.

Ante mi el Sno. Y testigos Don Joseph de Yvarra Mro. Del Arte de Pintor Vezino de esta Ciud. Y Mayordomo de la hermandad de Nra. Sra. del Socorro Cita en su altar en la Ygelcia del Sagrado Convento de [Sas.] Religiosas de Sn. Juan de la Penitencia Otorga que en mi presencia y de los testigos Ynfra escriptos Recive de Dn. Pedro Lopez Calderon tercero exterior de N. P. Sn. Augn. Vno. De esta dha. Ciud. Mro. de dho. Arte de Pintor y diputado de dha. Hermandad La Cantidad de Doscientos y cinquenta ps. De oro Comun Los que le Pasaron de poder Y mano de dho. Dn. Pedro a poder y mano del Otorgante. Realmte. Y con efecto Contados a toda su satisfacción [sic] de que doy fee y de Conoserle y dha. Cantidad es la misma q Parava en su Poder Perteneciente a dha. Hermandad. Para Ponerse a Reditos y con ellos Costear el Aseyte de la Lampara de dha. La Ymagen de N. Sra. del Socorro y [ff. 40r.] como entregado de dos. Doscientos y Cinquenta pesos le otroga Recibo y carta de pago en toda forma y Con los Requisitos en drô. Necesarios y es declaración q Con dha. Cantidad esta Pagado por ser la misma q Parava En Poder de dho. Don Pedro q de ella [no tema] Echo Ynstrumto. Alguno dándolo en Virtud del Preste. Por libre de sus vienes y albaceas de dha. Dependencia Para q En ningun tiempo se le pida Y asi lo Otorgo y firmo siendo testigos Joseph Flores Nicolas de Barcenas y Antto. Marchena Vess. de esta Ciud.-

[Rubricado] Joseph de Ibarra
Ante my Phelipe Muñoz de Castro".

Este recibo constituye la última referencia documental a Pedro López Calderón, siendo inmediatamente anterior a su última obra fechada (*Virgen de Guadalupe* del Monasterio de Guadalupe en Extremadura, firmada en 1734). Con ello, podemos estimar aproximadamente para estas fechas el cese de su actividad. Carecemos, no obstante, de certezas a este respecto, al igual de sobre la fecha en que pudo acontecer su fallecimiento. Esta no debió ser demasiado lejana si consideramos que, para entonces, este maestro pintor -con más de 50 años de oficio constatado- ya debía contar con una edad avanzada

[101] Transcripción recogida por: Mues Orts, Paula (2008), *El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados. Tomo III. Anexos documentales*, Tesis doctoral. Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F., p. 107.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

para media en la época. En todo caso, para 1733 el maestro pintor seguía siendo, según este documento: "tercero exterior" de San Agustín, vecino de la ciudad de México, y diputado de la cofradía de Ntra. Sra. del Socorro del gremio de pintores. No se especifica ya que fuera "diputado mayor", una categoría que desconocemos cuándo dejó de ocupar.

En este recibo vemos a Pedro López Calderón entregando (como tal diputado) la importante cantidad de 250 pesos de oro común a José de Ibarra, mayordomo de la misma cofradía, para ponerse a réditos y con ello costear el aceite de la lámpara de la imagen de Ntra. Sra. del Socorro. La doctora Paula Mues interpreta esta operación como un donativo personal de López Calderón (2009: 230 y 262). No obstante, cabe observar que en este recibo se especifica que dicha cantidad *paraba en poder* de Pedro López Calderón, pero no exactamente porque fuera donativo personal suyo, no identificándose en ningún modo el origen de la suma.

A partir de aquí, me gustaría plantear la posibilidad de que el dinero que aquí se traspasa a manos de Ibarra pudiese provenir de la venta de las doce láminas de la Pasión de Cristo legadas por Manuel Arellano, ya que el fin que se recoge para la cifra que nos ocupa corresponde exactamente con la voluntad fijada en dicho testamento. Consideremos además las siguientes cuestiones:

Conocemos que José de Ibarra vendió el solar legado por Manuel Arellano el 5 de noviembre de 1733, dando así "cumplimiento a la última voluntad de Manuel de Arellano: por no ser viable ni rentable la construcción de los cuartos, vendió el terreno y las pinturas, y usó el dinero obtenido para alumbrar, aunque no fuera de forma perpetua, a Nuestra Señora del Socorro en su capilla." (Insaurralde, 2018: 61). He subrayado la referencia a las pinturas porque, como expongo, parece ser una suposición errónea.

La escritura de dicha operación[102] ha sido referida por distintas autoras como Mina Ramírez Montes (1990: 34), Rosa María Uribe (2004: 229) o Paula Mues Orts (2009: tomo III, pp.:117-119). Y por la transcripción de esta última, conocemos que esta venta realizada por José de Ibarra solo afecta al solar, "*por tener Vendida Ya dichas Laminas, y asegurada la Rentta de dho. Azeyte y haverse quedado el dcho. Sitio sin haverse Podido*

[102] AGNot., Notario Felipe Muñoz de Castro, Notaría No. 391, vol. 2589, fs. 350r-351v.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Labrar" (Mues, 2009: tomo III, p.117). Esta apreciación sirve para corregir la cita de la doctora Insaurralde en el punto que afecta a la venta de las pinturas, que no se produce entonces sino con anterioridad. Y nos lleva a plantear la posibilidad de que dicha venta no fuese llevada a cabo por José de Ibarra, sino que la hubiese efectuado Pedro López Calderón, quien a su vez había sido ya el encargado de recibir el legado de Manuel Arellano para la cofradía un lustro antes[103], y había vendido otros bienes de la institución[104].

Procedente así de la venta de estas pinturas, podría ser la suma de 250 pesos de oro que *"parava en su Poder Perteneciente a dha. Hermandad. Para Ponerse a Reditos y con ellos Costear el Aseyte de la Lampara de dha. La Ymagen de N. Sra. del Socorro[105]"*. La cantidad podría ser ajustada pese al prestigio del autor si tenemos en cuenta que se trata de láminas (suponemos que de pequeño formato; quizá un *Vía crucis*) y no de lienzos. Una hipótesis que, aunque no puede llegar a comprobarse, encaja mejor los matices aportados por el texto y nos permite inducir una nueva acción de la que Pedro López Calderón sería protagonista.

[103] **AHN, protocolo Diego Díaz de Rivera, Notario No. 198, vol. 1297, fs. 58-58v. (GCA)**
[104] **AGNM. Tierras. Vol. 3548. exp. 6. Ciudad de México. 19 de noviembre de 1728, fs.8 r.- 9 v.**
[105] **AGNot., Notario Felipe Muñoz de Castro, Notaría No. 391, vol. 2589, fs. 39v-40r.**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Otros: ***Donación de ocho pesos por parte de Pedro López Calderón para la compra, junto con otra ayuda aportada por Felipe Salazar, de unos paños de pequín para la imagen de Ntra. Sra. del Socorro***

Signatura: No indicada. Documento no localizado.

Otros: ***Donación de una camisa de Bretaña, por parte de Pedro López Calderón y Beatriz de Mexia, para la imagen de Ntra. Sra. del Socorro***

Signatura: No indicada. Documento no localizado.

En su tesis doctoral, Paula Mues Orts incorpora un estudio histórico sobre la cofradía de Nuestra Señora del Socorro del gremio de pintores, centrando su atención en las gestiones realizadas por José de Ibarra dentro de la misma y en los pleitos mantenidos con las monjas del convento de San Juan de la Penitencia donde se veneraba la imagen (Mues, 2009: 258-277). Dicho estudio recoge, entre otras cuestiones, una recopilación de las distintas donaciones realizadas por diferentes pintores del gremio para la disputada imagen. Y entre las realizadas a principios del siglo XVIII se citan: "*los paños de atrás de pequin con g[uar]nicion de oro por horla, que a diligencia de la Me. Sebastiana se hizo, con ayuda que dio Dn Fhelipe de Salasar, y ocho ps. Que dio Dn. Po. Lopez Calderon ambos pintores*" (Mues, 2008: 262). Esta cita trascribe un documento histórico que no se refiere al finalizar la misma, lo que no nos ha permitido identificarlo. Tampoco se cita con exactitud en qué fuente se recoge otra nueva donación de Pedro López Calderón: una camisa de Bretaña, adquirida junto con Beatriz de Mexia para la imagen mariana (Mues, 2008: 262). Cierra el párrafo que contiene estas y otras informaciones la referencia a un texto de Rosa María Uribe en el que, no obstante, no se ha localizado noticia acerca de las donaciones de Pedro López Calderón que nos ocupan (Uribe, 2004: 229).

Quizá estén documentadas en otro documento histórico citado por la doctora Mues en párrafos anteriores al que nos ocupa, cuando empieza a exponer otro conjunto de donaciones realizadas por otros pintores (Mues, 2008: 261). Se trataría del documento con signatura **AGNot. Escribanía 563, Martín del Río, fs. 636v.-367r**., recogido por

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

primera vez por Francisco de la Maza en su obra *El pintor Cristóbal de Villalpando* (1964, p.8), según indicaciones de la autora. No habiendo podido constatar esta posible fuente hasta la fecha, ni habiendo tenido respuesta de las preguntas realizadas a la doctora Mues a este respecto, cabe dar las citadas referencias como no localizadas por el momento.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ANEXO II

Archivos, bibliotecas y museos consultados

ARCHIVOS.

-Archivo General de la Nación de México.
-Archivo Histórico de Notarías de la Ciudad de México.
-Archivo Histórico y de Investigación del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.
-Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint" del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.
-Archivo General del Estado de Oaxaca.
-Archivo Histórico de Notarías de Oaxaca.
-Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Oaxaca.
-Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de las Casas.
-Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango.
-Archivo Catedralicio de la Catedral de Málaga.

BIBLIOTECAS.

-Biblioteca Nacional de México.
-Biblioteca Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universiad Nacional Autónoma de México.
-Biblioteca Central de la Universidad Nacional Autónoma de México.
-Biblioteca del Centro Cultural San Pablo de Oaxaca. Fondo "Luis Castañeda Guzmán".
-Biblioteca Capitular Colombina de Sevilla.
-Biblioteca de las Universidades de Sevilla, Granada, Córdoba, Navarra y Málaga.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

MUSEOS.

-Museo Nacional de Historia – Castillo de Chapultepec. Ciudad de México.

-Museo Nacional de Arte (MUNAL). Ciudad de México.

-Museo Nacional de las Intervenciones – Exconvento de Churubusco. Ciudad de México.

-Museo del Colegio San Ignacio de Loyola "Vizcaínas". Ciudad de México.

-Pinacoteca de La Profesa. Ciudad de México.

-Museo de la Basílica de Guadalupe, Ciudad de México.

-Museo del Carmen, Ciudad de México.

-Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Estado de México.

-Museo del Ex Convento de Acolman, Estado de México.

-Museo Regional de Querétaro, Querétaro.

-Museo Regional Potosino, San Luis Potosí.

-Museo de Guadalupe, Zacatecas.

-Museo de Arte Sacro de Guadalajara, Jalisco.

-Museo Amparo, Puebla.

-Museo del Prado, Madrid.

-Museo de América, Madrid.

-Rijksmuseum, Ámsterdam.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA